

Sleumer, Albert
Die Dramen Victor Hugos



Die Dramen Victor Hugos

mit besonderer Berücksichtigung der Frauencharaktere in denselben.

Ein Beitrag zur Hugo-Kritik.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

an der

Königlichen Landesuniversität zu Tübingen

von

Albert Sleumer aus Osnabrück.

Die vorliegende Dissertation ist nur der erste Teil der vollständigen Arbeit, welche der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen vorgelegen hat, und die gleichzeitig mit dieser Dissertation im Verlage von Emil Felber zu Berlin im Buchhandel erscheint.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Seinem hochverehrten Lehrer

Herrn Universitäts-Professor

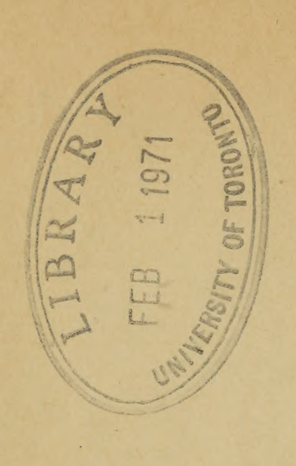
Dr. Gustav Körting

zu **Kiel**

in Dankbarkeit zugeeignet

vom

Verfasser.



Mündliche Prüfung: am 3. August 1899.
Referent: Herr Professor Dr. Voretzsch.

Litteratur.

A. Zeitschriften und Bibliographiewerke.[1])

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, hrsg. von Otto Behaghel und Fritz Neumann. Leipzig. Reisland. 1880—1898. [Ltbl.]

Zeitschrift für neufranzösische (französische) Sprache und Literatur, hrsg. von G. Körting und E. Koschwitz. 1879—1898. Oppeln. [Zt. f. n. Spr.]

Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes. 1880. Hrsg. von Ed. Engel. Leipzig. W. Friedrich. [Mag.]

Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Herausgeg. von der Societät der wissenschaftlichen Kritik zu Berlin. Jahrgang 1842. 2 Bände. Verlag von W. Besser. Berlin. [Jahrb.]

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen von Ludwig Herrig. Braunschweig. George Westermann. [Archiv.]

Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Jahrgänge 1882 und 1885; herausgeg. von Rudolf von Gottschall. Leipzig. F. A. Brockhaus. [U. Z.]

Revue des deux Mondes. Paris. Bureau de la Revue d. d. M., Rue de l'Université 15. Besonders benutzt wurden die Jahrgänge: 1832. 1833. 1834. 1835. 1840. 1841. 1843. 1850. 1871. 1872. 1877. 1882. 1883. 1886. 1888. 1891. [R. d. d. M.]

Revue d'Art dramatique. Paris. Dupert. Hrsg. von Edmond Stoullig. Jahrgang 1889 u. a. [R. d'A. dr.]

Revue politique et littéraire (Revue bleue), fondateur Eugène Yung. Directeur Henri Febrau. Paris. Bureau des Revues. Seit 1863.

---

[1]) Bei den häufig citierten Werken sind die benutzten Abkürzungen in Klammern beigefügt.

La Nouvelle Revue. Paris, seit 1878; Boulevard Poissonnière 23. [N. R.]

Bibliothèque universelle de Genève et Revue Suisse. Lausanne 1886. Tome XXX.

La Société nouvelle. Revue internationale. Sociologie, Arts, Sciences, Lettres. Bruxelles, seit 1885.

Revue générale. Bruxelles, seit 1865. Administration de la Revue Générale. [R. G.]

Revue de Belgique. Bruxelles. C. Muquardt. Seit 1869. — Band 50. [R. de B.]

Revue historique, paraissant tous les deux mois. Seit 1875. — Band XXVIII. Paris. Félix Aleau. [R. hist.]

Le Correspondant. Paris, seit 1829. Bureau du Correspondant, Rue de l'Abbaye 14.

Revue trimestrielle. Bruxelles 1863. tome XL.

La Critique philosophique. Nouvelle série. Publiée sous la direction de M. Renouvier. Paris, seit 1885.

L'Illustration. Paris. Dubochet. Seit 1843 (März). [L'Ill.]

The Foreign Quaterly Review. London. [F. Q. R.]

The Athenaeum. Journal of Literature, Science, The fine Arts, Music and the Drama. London 1882. [Ath.]

Godefroy, Frédéric: Histoire de la Littérature française. XIXe siècle. Poètes. Tome I. Paris 1878. 2e édition. Gaume et Cie. [1]

Asselineau, Charles: Bibliographie romantique. Paris 1874. 3e édition. Rouquette.

Laporte, Antoine: Bibliographie contemporaine. Histoire littéraire du XIXe siècle . . . depuis 1800 jusqu'à nos jours. Paris. E. Bouillon. Tome VII.

Larousse, Pierre: Grand Dictionnaire universel. Paris. (o. J.)

Vapereau: Dictionnaire universel des Contemporains. Supplément par L. Garnier. Paris 1873. Hachette.

---

[1]) Ausser dieser Litteraturgeschichte wurden noch die bekannten Litteraturgeschichten von Kreyssig - Sarrazin (Berlin 1889), Bornhak (Berlin 1886), Junker (Münster 1898), Lanson (Paris 1895), Brunetière (Paris 1898), Pergameni (Bruxelles 1889) und Lintilhac Paris 1895) hin und wieder benutzt.

Thieme: Hugo P.: La Littérature française du dix-neuvième siècle. Bibliographie des principaux Prosateurs, Poètes, Auteurs dramatiques et Critiques. Paris 1897. H. Welter.

Systematisches Verzeichnis der Programme, Abhandlungen, Dissertationen und Habilitationsschriften aus dem Gebiete der romanischen und englischen Philologie von Herm. Varnhagen. Zweite Ausgabe durch Joh. Martin. Leipzig 1893. Koch.

B. Werke allgemeineren Inhalts.

Augier, Emile: Le Mariage d'Olympe. Paris 1855. M. Lévy.

Born, Stephan: Die romantische Schule in Deutschland und in Frankreich. Zweiter Band der Sammlung von Vorträgen für das deutsche Volk, herausgeg. von Wilhelm Frommel und Friedrich Pfaff. Heidelberg 1880.

Börne, Ludwig: Briefe aus Paris 1832—1833 in „Gesammelte Schriften". V. Teil. Paris 1834. L. Brunet.

Bourquelot, siehe Louandre.

Brandes, Georg: Die romantische Schule in Frankreich, cfr. „Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen", V. Band, übersetzt von W. Rudow. Leipzig 1883.

Breitinger, H.: Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Etude littéraire comparée. Genève 1879.

Brunetière, Ferdinand: Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris. Hachette. 1893 et 1894 (3e série et 4e série).

Brunetière, Ferdinand: Les Epoques du Théâtre-Français. 1636—1850. Conférences à l'Odéon. Nouvelle édition, revue et corrigée. Paris. Hachette 1896.

Claretie, Jules: Celebrités contemporaines. Paris 1882. Quantin.

Claretie, Jules: Emile Augier. Paris 1882. Quantin.

Doumic, Réné: „Le Théâtre Romantique" in „Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville. Tome VII; XIXe siècle. Chapitre VIII. p. 361 ss.

Engel, Eduard: Psychologie der französischen Litteratur. Wien 1884.

Faguet, Emile: Dix-Neuvième Siècle. Etudes littéraires. Paris 1894. 13e édition. Lecène, Oudin et Cie.; in der Sammlung: „Nouvelle Bibliothèque littéraire“.

Freytag, Gustav: Gesammelte Werke. Band XIV. Die Technik des Dramas. Leipzig 1887. Hirzel.

Gautier, Léon: Portraits du XIXe siècle. 4 vol. Paris. (o. J.).

Gautier, Théophile: Portraits contemporains. Paris 1874. Charpentier.

Gautier, Théophile: Histoire du Romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la Poésie française de 1830 à 1868. — Paris 1877. 3e édition. Charpentier.

Girardin, Saint-Marc: Cours de Littérature dramatique ou de l'usage dans Passions des le Drame. 4e édition. Paris 1852. Charpentier. I. Band.

Goncourt: Journal des Goncourts. Mémoires de la Vie littéraire. Tome Ier 1895; t. II 1895; t. III 1894; t. IV 1898; t. V 1891; t. VI 1892; t. VII 1894; t. VIII 1895; t. IX 1896. Paris. Bibliothèque Charpentier.

Grassmann, G.: Die Umgestaltung der französischen Tragödie zum Drama Victor Hugos. Stettin 1876. (Rostocker Dissertation.)

Harang, Julius: Racine und Victor Hugo als dramatische Dichter. Eine Parallele. Halle 1875. (Jenaer Dissertation.)

Heine, Heinrich: Briefe über die französische Bühne. X. Band. Hamburg. 1884—1885.

Hennequin, E.: Etudes de Critique scientifique. Quelques Ecrivains français. Paris 1890. Perrin.

Honegger: Victor Hugo, Lamartine und die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Zürich 1857.

Houssaye, Arsène: Les Confessions. Souvenirs d'un Demi-Siècle 1830—1890. Paris 1891 ss. 6 vol. Dentu. — 3. Band: 7. Aufl.; 4. Band: 7. Aufl.; 5. Band: 4. Aufl.; 6. Band: 4. Auflage.

Jouin, Henry: David d'Angers et ses Relations littéraires. Correspondance du Maître avec V. Hugo etc. Paris 1890. Plon et Nourrit.

Limayrac, Paulin de: Coups de plume sincères. Paris 1853.

Loménie: Galérie des Contemporains illustres. Paris (o. J.).

Louandre et Bourquelot: La Littérature française contemporaine. Paris 1848. Tome IV.

Merlet, Gustave: Etudes littéraires sur les Classiques français des classes supérieures. Nouvelle édition par Eug. Lintilhac. Paris 1896. Hachette.

Meyer, Erich: Die Entwicklung der französischen Litteratur seit 1830. Gotha 1898. Perthes.

Mirecourt, Eugène de: Les Contemporains. Paris 1854. Roret et Cie.

Monod, Gabriel: Portraits et Souvenirs. Paris 1897. C. Lévy 2e éditon.

Monselet, Charles: Petits Mémoires littéraires. Paris 1892. Charpentier.

Muret, Théodore: L'Histoire par le Théâtre. 1789—1851. — Paris 1865. Amyot. 3e série.

Nebout, Pierre: Le Drame romantique. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris. — Paris 1895. Lecène, Oudin et Cie.

Nettement, Alfred: Histoire de la Littérature française sous la Restauration. 2 vol. Paris 1853. Lecoffre.

Nisard, Désiré: Portraits et Etudes d'Histoire littéraire. Paris 1875. M. Lévy.

Parigot, Hippolyte: Le drame d'Alexandre Dumas. Etude dramatique sociale et littéraire d'après de nouveaux documents. — Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. 1898. C. Lévy.

Planche, Gustave: Portraits littéraires. Paris 1853. 1er Vol. Amyot.

Pontmartin, Armand de: Nouvelles Semaines littéraires. Paris 1863.

Rossel, Virgile: Histoire des Relations littéraires entre la France et l'Allemagne. Paris 1897. Fischbacher.

Sainte-Beuve, Charles Aug.: Critiques et Portraits littéraires. 2 vol. Bruxelles 1832.

Sainte-Beuve: Premiers Lundis. 3 vol. Paris 1875. M. Lévy.

Sainte-Beuve: Les Nouveaux Lundis. Paris 1863—1872. 13 vol. C. Lévy.

Sarrazin, J. V.: Das französische Drama in unserem Jahrhundert. Berlin 1884.

Sarrazin, J. V.: Das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern. Stuttgart 1888.

Süpfle, Th.: Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. Band II. Gotha 1888. Thienemann.

Taine, H.: Essais de Cristique et d'Histoire. Paris 1874. Hachette. 3e édition.

Tallemant des Réaux: *Les Historiettes*. Mémoires pour servir à l'Histoire du XVIe siècle; publiés sur le manuscrit inédit et autographe avec des éclaircissements et des notes par Messieurs Monmerqué, Membre de l'Institut, de Chateaugiron et Taschereau. 3 vol. Paris 1834. Levasseur.

Topin, Marius: Romanciers contemporains. Paris 1876. Charpentier et Cie.

Vigny, Alfred Comte de: Cinq-Mars, ou une Conspiration sous Louis XIII. Paris 1863. Michel Lévy.

Vinet, Alexandre: Etudes sur la Littérature française au XIXe siècle. Tome II. Paris 1851. Duchoux.

Vitet, Ludovic: La Ligue. Scènes historiques. Paris 1844. 2 vol. Charles Gosselin.

Zola, Emile: Le Roman expérimentel. Paris 1880. Charpentier.

C. Specialwerke über Victor Hugo.

Anti-Hugo, siehe: Raoul.

Asseline, Alfred: Victor Hugo intime. Mémoires. Correspondances. Documents. Paris 1885. Marpon et Flammarion.

Barbou, Alfred: La Vie de Victor Hugo (Victor Hugo et son temps). Edition illustrée de nombreux dessins inédits et d'un grand nombre de dessins de Victor Hugo gravés par Méaule. Paris 1886. Charpentier.

Biré, Edmond: Victor Hugo avant 1830. Paris 1883. Gervais.

Biré, Edmond: Victor Hugo après 1830. Paris 1891. 2 vol. Perrin et Cie.

Biré, Edmond: Victor Hugo après 1852. Paris 1894.

Breitfeld, Ernst: Ferdinand Freiligraths Übertragungen aus Victor Hugo. In der „Wissenschaftl. Beilage zu dem Jahresberichte der städtischen Realschule zu Plauen". Ostern 1896. Plauen i. V. 1896.

Dannehl, Gustav: Victor Hugo. Litterarisches Portrait mit besonderer Berücksichtigung der Lehrjahre des Dichters. Berlin 1886.

Deschamps, Gaston: Victor Hugo. in „Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville". Tome VII. XIX[e] siècle (1800—1850). p. 251 ss. Paris. Armand Colin (o. J.).

Duplessy, E. l'abbé: Victor Hugo, apologiste. Abrégé du dogme et de la morale catholique. Extrait des Œuvres de Victor Hugo. Paris 1892. Leday.

Dupuy, Ernest: Victor Hugo, l'homme et le poète. Paris 1887. Lecène et Oudin.

Franck, L.: Victor Hugo. Verviers 1886. Bibliothèque Gilon.

Fontaine, Jean: Victor Hugo, vengé des indignités des grédins et des réactionnaires. Liége 1871.

Hartmann, K. A. M.: Zeittafel zu Victor Hugos Leben und Werken. Nach den Quellen bearbeitet. Oppeln 1886.

Hugo, Victor. Index alphabétique de toutes ses poésies. Derniers Documenfs. Série chronologique des Œuvres. Libourne-Bordeaux 1885. G. Maleville. — Citiert als „Index alphabétique". [Ind. alph.]

Victor Hugo raconté par un Témoin de sa vie. Paris. Hetzel et Quantin. 1885. 2 vol. 4°. [H. rac.]

Index alphabétique, siehe: Hugo, Victor. Index alph. etc.

Kummer, A. V.: Hugos lyrische Gedichte. Gymnasial-Programm. Hameln 1883.

Lacombe: Victor Hugo, hier et aujourd'hui. Paris (o. J.).

(Lecanu, Alphonse:) Chez Victor Hugo par un Passant, avec douze eaux-fortes par Maxime Lalanne. Paris 1864. — Anonym erschienen.

Leconte de Lisle: Discours de Réception. Séance de l'Académie française du 31 mars 1887. Paris 1887. Lemerre.

Lesclide, Richard: Propos de Table de Victor Hugo. Paris 1885. Dentu.

Mabilleau, Léopold: Victor Hugo. — In „Collection des grandes Ecrivains français“. Paris 1893. Hachette.

Niese, Paul: Victor Hugo als Dramatiker. Programm des Königstädtischen Gymnasiums. Berlin 1897.

Raoul, L. V.: L'Anti-Hugo. Bruxelles 1844. Kiessling. Montagne de la Cour.

Réflexions philosophiques et littéraires sur les Ecrits de MM Victor Hugo etc. par un Ouvrier. Paris 1838. Lemoine. [Réflexions.]

Renouvier, Charles: Victor Hugo, le poète. Paris 1897. 2e édition. Armand Colin.

Rivet, Gustave: Victor Hugo chez lui. Paris (1877). Dreyfous.

Saint-Victor, Paul de: Victor Hugo. Paris 1884. C. Lévy.

Sarrazin, J. V.: Victor Hugos Lyrik und ihr Entwickelungsgang. Ein kritischer Versuch. Baden-Baden 1885.

Schmeding, G.: Victor Hugo. Ein Beitrag zu seiner Würdigung in Deutschland. Braunschweig 1887.

Schulz, E.: Etude sur le Théâtre de Victor Hugo. Wissenschaftliche Beilage zum Programm der höheren Mädchenschule zu Helmstedt. Ostern 1891. Helmstedt. J. C. Schmidt.

Souriau, Maurice: La Préface de *Cromwell*. Introduction, textes et notes. Paris 1897. Société française d'Imprimerie et de Librairie (Ancienne Librairie Lecène, Oudin et Cie.).

Témoin, siehe Victor Hugo raconté etc.

Weber, Ernst: Les Manifestes littéraires de Victor Hugo; in der „Festschrift zur Feier des 200jährigen Bestehens des Kgl. Französischen Gymnasiums zu Berlin. Herausgegeben von dem Direktor und dem Lehrerkollegium“. Berlin 1890. Haack (p. 169—195 der „Festschrift“).

D. Die Werke Victor Hugos.

Correspondance de Victor Hugo.
I. Band 1815—1835. Paris 1896. C. Lévy. 4°.
II. Band 1836—1882. Paris 1898. C. Lévy. 4°.

Edition définitive d'après les Manuscrits originaux. Œuvres complètes de Victor Hugo. Edition ne varietur. Paris (1880—1885). J. Hetzel et Cie. Maison Quantin. — 70 Bände in klein-8°.

Œuvres inédites de Victor Hugo. Paris (1886—1891). 5 vol. in-4°. J. Hetzel et Cie. Maison Quantin.

Als Abkürzungen für die Titel der Hugoschen Dramen sind vorgesehen:

Cromw.	=	„Cromwell"
Mar.	=	„Marion de Lorme"
Hern.	=	„Hernani"
Le Roi s'a.	=	„Le Roi s'amuse"
Lucr. B.	=	„Lucrèce Borgia"
M. Tu.	=	„Marie Tudor"
Ang.	=	„Angelo, tyran de Padoue"
R. Bl.	=	„Ruy Blas"
Les Bgr.	=	„Les Burgraves"
Tq.	=	„Torquemada"

Préf. oder Pr. bedeutet „Préface"; V. H. = „Victor Hugo"; Com. fr. = Comédie française"; P. = Paris; R. = Revue.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist die Frucht einer mehr als dreijährigen litterarischen Forschung. Wenn man in unseren Tagen über Victor Hugo und seine Schüler noch etwas Wissenschaftliches schreiben will, nachdem Freund und Feind in ihrer Art die Werke und die Person des französischen Dichters beurteilt haben, so ist es nicht nur erforderlich, die wichtigsten Schriften beider Parteien durchzuarbeiten, sondern fast mehr noch muss man sich in die kulturgeschichtlichen Zustände jener Jahre zurückzuversetzen wissen, in denen Victor Hugo der Führer einer epochemachenden Schule war. Wie alle litterarischen Schulen, hat auch die romantische eine bestimmte Zeit existiert, und zwar im Vergleich mit der ihr voraufgehenden klassischen und pseudoklassischen sehr kurz, indem thatsächlich die Romantiker nur ungefähr fünfzehn Jahre die französische Litteratur beherrschten.

Wie das erste Drama Hugos, „Cromwell", das Signal zu thatkräftigem, offenem Widerstande gegen die pseudoklassische Richtung gab — wenngleich es nicht das erste „romantische" Drama gewesen war —, so kündete der eklatante Misserfolg der „Burggrafen" das Ende jener litterarischen Bewegung an. In Anbetracht dieser Erscheinung ist es verständlich, weshalb gerade die Dramen Victor Hugos zum Gegenstande einer Einzelschrift gemacht worden sind; durch eine eingehende wissenschaftliche Betrachtung derselben wird naturgemäss manch neuer Lichtstrahl auf die Epoche des Romantismus fallen.

Wie weit es mir gelungen ist, meine Vorgänger auf dem Gebiete der Hugo-Forschung, die ja mit jedem Jahre zufolge der ins Unendliche anwachsenden Litteratur schwieriger wird, zu berichtigen, zu erläutern, zu ergänzen, wird die Kritik, der ich meine Arbeit mit dieser Veröffentlichung unterbreite, zu bestimmen haben.

An dieser Stelle erheischt es die Pflicht der Dankbarkeit, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Universitäts-Professor Dr. Gustav Körting in Kiel, gegenüber den Ausdruck meines tiefgefühlten Dankes wiederzugeben, und dies um so mehr, als derselbe nicht nur durch seine freundlichen Ratschläge im Sommer des Jahres 1897 meine litterarischen Nachforschungen auf das richtige Ziel hingelenkt hat, sondern auch noch in der Folge mir seine Anerkennung dadurch zu teil werden liess, dass er in liebenswürdigster Weise die Widmung des vorliegenden Werkes annahm. Gerade hierin sehe ich mit Grund eine besondere Ehre und eine Ermunterung, auch fernerhin der Hugo-Forschung, die ja in Deutschland bislang nur wenige Vertreter gefunden hat, meine bescheidenen Kräfte zuzuwenden.

In zweiter Hinsicht schulde ich grossen Dank den Herren Professoren Dr. Voretzsch und Dr. Freiherrn von Waldberg. Mein verehrtester Lehrer, Herr Prof. Dr. Carl Voretzsch in Tübingen, hat sich der zeitraubenden Mühe einer sorgfältigen Durchsicht des gesamten Manuskriptes unterzogen, um mir dann mit einer Fülle von Ratschlägen und Fingerzeigen die Verbesserung und Vervollkommnung des Werkes zu ermöglichen. Nicht nur hierfür, sondern auch für die Freundlichkeit, mit der er mir seine reichhaltige Bibliothek bei der Ausarbeitung meines Themas zur Verfügung gestellt hat, spreche ich ihm meinen herzlichsten Dank aus.

Den gleichen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Freiherrn von Waldberg in Heidelberg, der in liebens-

würdiger Weise das umfangreiche Manuskript durchsah und mir die Möglichkeit eröffnete, in dieser von ihm und Herrn Prof. Dr. Schick (München) herausgegebenen Sammlung der „Litterarhistorischen Forschungen" mein Werk allen denen, welche in Victor Hugo einen des Interesses der Nachwelt würdigen Mann erblicken, darbieten zu können.

Nicht möchte ich es endlich versäumen, dem Verleger der genannten Sammlung, Herrn Emil Felber zu Berlin, meinen besonderen Dank für das freundliche Entgegenkommen und Verständnis, welches ich bei ihm fand, auszusprechen.

Möge dieses Buch ein nützlicher Beitrag sein zu einer wirklich objektiven Würdigung des französischen Dichterfürsten, dessen 100. Geburtstag die litterarische Welt in anderthalb Jahren feiern wird.

Osnabrück, am 3. August 1900.

Dr. Sleumer.

Einleitung.

Die litterarischen Werke, welche Victor Hugo nach fünfundsechzigjähriger Thätigkeit (von 1820—1885) der Mit- und Nachwelt hinterliess, waren so zahlreich und mannigfaltig, dass man in Frankreich vielfach von einem „Siècle de Victor Hugo“ sprach.[1]) Muss man nun auch diesen Ausdruck als zu überschwenglich erklären, sofern damit Hugos Einfluss auf die sociale und politische Ausgestaltung des französischen Staates ausgesprochen werden soll, so kann man ihm doch nicht jede Berechtigung absprechen, wofern man ihn auf die litterarische

[1]) Asseline schliesst sein Buch „V. H. intime“ mit den Worten: „Homme ou poète, tout ce qui touche de près ou de loin à la personne, à son génie, intéresse ce siècle dont il est le premier.“ — Fontaine (p. 3) nennt Hugo einen Mann à qui l'antiquité aurait dressé des autels . . . homme qui est terrible, pathétique, frémissant dans „Lucr. B.“, tendre profond, politique dans „R. Bl.“ — Vorsichtiger drückt sich der französ. Minister Goblet in seiner Leichenrede auf den Dichter aus (1885): „Je ne sais, s'il est vrai que notre siècle portera son nom et qu'on dira „le siècle de V. H.“ comme on a dit „le siècle de Voltaire“, mais ce qui nous apparaît dès aujourd'hui avec une pleine certitude, c'est qu'il en restera la plus haute personnification, parce qu'il est celui qui résume le mieux l'histoire de ce siècle, ses contradictions et ses doutes, ses idées et ses inspirations“ cfr. Ind. alph. p. 35. — Faguet (R. bl. April 1887 p. 420) schrieb zuversichtlich: „H. sera l'homme du XIX[e] siècle aux yeux de la génération de 1950!“ — Ferner vgl. man die Lobpreisungen Hugos durch Deschamps (p. 306) und Goncourt (II. 32), der Hugo unbedenklich für „den grössten aller französ. Dichter“ erklärt.

Bewegung und Entwicklung Frankreichs beschränkt; denn unverkennbar ist Victor Hugo der Ahnherr der modernen französischen Litteratur. Wie er selbst alle Phasen vom Idealismus zum Materialismus durchwandert hat, so hat er auch seine litterarischen Mitarbeiter den gleichen Weg nehmen sehen. Alle schrieben begeistert die Worte Hugos auf ihre Fahne: „Le romantisme n'est que le libéralisme en littérature.“ [1])

---

[1]) cfr. Pr. „d'Hern.“ p. 2. Gegen diese These Hugos wendet sich Brunetière (Epoques p. 341 Anm.); er schreibt unter anderem: „La liberté n'est pas un principe, mais une simple possibilité de faire ou de ne pas faire; et en art — non plus en politique — on n'en tire absolument rien. La liberté „conditionne“ tout, et elle n'engendre rien.“ Brunetière schreibt übrigens (ib. p. 361) dem Romantismus das Verdienst zu, das Zeitalter des Romans inauguriert zu haben. — Es sind unzählige Definitionen des Wortes „romantisch“ aufgestellt worden. Madame de Staël sagte über die Begriffe von „klassisch“ und „romantisch“: „cette division se rapporte aux deux grandes ères du monde; celle qui a précédé l'établissement du christianisme et celle qui l'a suivi“. V. H. selbst liebte die Bezeichnung „romantisch“ nicht. In der Vorrede zu seinen „Oden“ (1824) sprach er über: „tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés et qui ne servent de raison qu'à ceux qui n'en ont pas“. In der Vorrede zu „Mar.“ heisst es: „Les misérables mots à querelles „classique“ et „romantique“, sont tombés dans l'abîme de 1830.“ — An den Redakteur Z . . . beim „Journal des Débats“ schrieb Hugo im Jahre 1824: „Permettez-moi de vous dire encore que je n'adopte point le mot „romantique“ qu'il ait été universellement défini . . . Mme de Staël lui a donné un fort beau sens et je déclare ne pas lui reconnaître d'autre acception“ (cfr. Corr. I, 38). Man vgl. auch das „Journal des Débats“ vom 26. Juli 1824. — Treffend sagt der Hugo-Biograph Barbou: „Ce mot „romanticisme“ qui n'a plus aujourd'hui qu'un sens historique n'exprime que des doctrines mal définies; c'est un nom de guerre qui désigne un parti.“ Albert Soubies behauptet in seinem Werke: „La comédie française depuis l'époque romantique (P. 1895) p. 75, dass H. in seinem Greisenalter erklärt habe, er habe

Es lagen in der „Revolution“, die der voranstrebende Victor Hugo als Führer der jungen Schriftsteller gegen den Pseudoklassicismus ins Werk setzte, die Keime der heutigen litterarischen Gestaltung in Frankreich verborgen: dem übertriebenen Idealismus, welchen Hugo in seinen ersten Werken wachgerufen hatte, musste eine schroffe Reaktion folgen, an der er, wie gesagt, noch fast ganz Anteil nehmen sollte. Der Anführer der heutigen naturalistischen Richtung, Emile Zola, schreibt: „Aujourd'hui, quand on étudie le mouvement du siècle, le romantisme apparaît comme le début logique de la grande évolution naturaliste. Ce n'est pas sans raison que des poètes lyriques se sont produits les premiers. Socialement, on expliquerait leur venue par les secousses de la Révolution et de l'Empire; après ces massacres les poètes se consolaient dans le rêve“ etc. An einer anderen Stelle nennt Zola den Romantismus: „la période initiale et troublée du naturalisme“.[1])

Vor allem waren es dramatische Werke, in denen der Feldherr der neuen Schule den Ansturm gegen die beengenden Theorien des Nachklassicismus unternahm und wodurch es ihm gelang, jenen zu überwinden. Darum verdienen die Dramen des französischen Dichters die eingehendste Beachtung von seiten der Litterarhistoriker, so sehr auch diese poetischen Erzeugnisse an sich gegenüber den lyrischen

---

nie das Wort „romantisch“ für seine poetischen Schöpfungen gebraucht. — Souriau hat wohl das Rechte getroffen, wenn er schreibt (p. 162): „V. H. n'est pas resté romantique, parce qu'un vrai poète ne reste pas négatif . . . il a été romantique, tant que le romantisme a été nécessaire.“ — Endlich Born (p. 105) weist auf den Unterschied zwischen deutscher und französischer Romantik hin: „Das Wort „romantisch“ bedeutet nicht genau dasselbe hüben und drüben. Auf verschiedenem Erdreich gediehen, hat diese Pflanze nicht ganz denselben Wuchs, dieselbe Farbe, denselben Duft!“ — Über die gegenseitigen Wirkungen der deutschen und französischen Litteratur zu Anfang des Jahrhunderts spricht sich sehr schön aus Rossel p. 480 f.

[1]) cfr. Zola, „Le Rom. exp.“ p. 67 und p. 317.

und epischen Schöpfungen Hugos zurücktreten müssen.[1]) Die Dramen des französischen Sängers bergen ja erhebliche Schwächen und Mängel in sich, und es erklärt sich, dass manche Kritiker mit dem Urteile gänzlicher Verwerfung derselben rasch bei der Hand gewesen sind.[2]) Wenn man aber die gewaltigen Gestalten, die in ihnen der Dichter vor unseren Blick zaubert, betrachtet; wenn man die zahlreichen wahrhaft dramatischen Momente ins Auge fasst, die das Herz des Lesers lebhafter pochen lassen, so kann man sich nicht ganz des Gedankens erwehren, dass eine spätere Kulturepoche diese Werke mit ihren himmelstürmenden Titanen unter berechtigtem Staunen der Vergessenheit entreissen wird, welcher sie jetzt anheimzufallen scheinen.[3])

---

[1]) Begeistert lautet geradezu das Urteil Nebouts (p. VII): „Ce drame romantique est . . . bien intéressant à étudier, tout manqué qu'il est. C'est plutôt une œuvre lyrique et de combat qu'une œuvre dramatique; mais quelle poésie! Le vrai Hugo, le meilleur, le lyrique, le plus sublime, n'est-il point là, plutôt encore que dans ses pièces si inégales, si mêlées? N'est-ce point surtout l'Hugo du théâtre qui nous enlève au réel et nous transporte dans le monde merveilleux et surnaturel?"

[2]) Über diese scharfen Recensenten sagt schon Sarrazin (Einl. „Die Lyrik" . . .): „Es scheinen viele deutsche Kritiker neueren und neuesten Datums sich die Aufgabe gestellt zu haben, einseitig auf die grossen Schwächen des französischen Dichters hinzuweisen." — Ähnlich bemerkt Born (p. 113): „Man hat sich in jüngster Zeit in Deutschland daran gewöhnt, über V. H. zu lächeln. Das hindert nicht, dass er trotz aller Unvollkommenheiten und Verirrungen . . . für den unbefangenen Beurteiler der Grösste unter den jetzt lebenden Dichtern in der europäischen Welt ist." — Dannehl (p. 5) sagt nicht ohne Grund: „Die deutsche Kritik hat kein Werk Hugos unzersetzt gelassen; und doch fühlte sich jeder nach der Lektüre der Dramen erregt und musste den genialen Autor anerkennen."

[3]) Der Minister Goblet sprach in der Leichenrede am Sarge H.s (1885): „Le drame s'y vient mêler à la poésie, drame étrange qui semble inventé en pleine fantaisie, en dehors de toute réalité et de toute convention. Quel drame cependant s'empare plus violemment de nos âmes? où trouver à la fin des situations plus hardies et plus fortes, plus de drame ou de grandeur dans les sentiments et dans la pensée, plus de grâce ou de noblesse dans le langage?"

Zwar wird die Mehrzahl der Dramen Hugos nie einen Platz im Repertoire der Bühnen einnehmen;[1]) denn einesteils stellen manche Figuren in denselben fast unerfüllbare Anforderungen an den Schauspieler:[2]) anderenteils ist Hugo auch in seinen dramatischen Werken vorwiegend Lyriker und als solcher nicht stets im stande gewesen, sein eigenes Ich hinter den dramatischen Charakteren zurücktreten zu lassen,[3]) wodurch die Wahrscheinlichkeit der Charaktere oft beeinträchtigt wird.[4])

---

[1]) Souriau schreibt über das Schicksal der Werke Hugos, vornehmlich der Dramen (p. 166): „La postérité commence déjà sur l'œuvre de V. H. la lente érosion de la mer sur les falaises. Les éléments mous ou mal soudés se dissolvent, se désagrègent, et tombent à chacune de ces grandes marées humaines qui s'appellent une génération.“ Dann fährt der französische Gelehrte im Tone der Zuversicht fort: „Peu à peu, on voit s'amincir et se dresser plus fière que jamais, moins compacte mais plus svelte et plus aérienne, l'ossature inébranlable, le granit que recouvraient d'abord les parties faibles et périssables.“ — In der Einleitung seines Werkes (Préf. page XVIII) hatte Souriau treffend bemerkt: „V. H. a tout à gagner à ce qu'on le traite désormais comme un véritable classique.“ — Über die „Klassicität“ Hugos vgl. Nebout p. 96 und die begeisternden Worte bei Merlet p. 757. — Limayrac (p. 326) nennt Hugo geradezu einen „précepteur du peuple“. — Ähnlich Faguet (p. 207). — Bemerkenswert sind die Worte Planches, schon aus dem Jahre 1830: „Si les œuvres de M. Hugo nous semblent condamnées à un prochain oubli, le nom de M. H. prendra place parmi ceux des plus hardis, des plus habiles, des plus persévérants novateurs, et certes cette gloire incomplète n'est pas sans valeur.“ (Portr. lit. I, p. 115.)

[2]) Z. B. Triboulet, Lucrèce, Torquemada, Job, Guanhumara.

[3]) In Hinblick auf die lyrische Sprache H.s, besonders in den Dramen, sagt Zola (Rom. exp. p. 61): „Homère et Vergile sont restés debout sur les ruines de la Grèce et de Rome. C'est ainsi que le monument poétique de V. H. sera indestructible et que notre siècle doit avoir l'orgueil de cette construction qui fixera la langue française et la portera aux siècles les plus reculés. A ce titre nous ne saurions trop acclamer le poète. Il est grand parmi les plus grands. Il a été un rhétoricien admirable et il demeurera le roi indiscuté des poètes lyriques.“

[4]) Der Grundsatz Hugos lautete: „C'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame; elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes les formes“ (cfr. Pr. de „Cr.“ p. 17).

Ausser einer Geschichte und Kritik der Dramen soll die vorliegende Arbeit eine Würdigung der von Hugo in denselben gezeichneten Frauengestalten liefern, wodurch einiges Material zu einer psychologischen Beurteilung des Dichters selbst beigebracht werden dürfte. Ein deutscher Verehrer Hugos sagt mit Recht: „Hugo ist ein Dichter, der wegen seiner grossartigen Einseitigkeit und des ganz eigenartigen Weges, den er gewandelt, als eine der interessantesten Gestalten in der litterarischen Welt Frankreichs erscheint und schon deswegen verdient, dass man sich etwas genauer mit ihm bekannt mache.“ [1]) Während Shakespeares [2]), Goethes [3]) und Schillers [4]) Frauengestalten die eingehendste Besprechung gefunden haben, harren die Frauencharaktere in Hugos Werken noch einer solchen Erörterung [5]). Der französische Schriftsteller Monselet schreibt zutreffend: „On peut faire un livre intitulé „Les

---

[1]) cfr. Kummer, p. 6.

[2]) Z. B. Dr. Louis Lewes: „Shakespeares Frauengestalten“. Stuttgart 1893, Karl Krabbe.

[3]) Lewes: „Goethes Frauengestalten“. Stuttgart 1894, Karl Krabbe — oder Paul de Saint-Victor: „Les femmes de Goethe.“ 1869. Hachette, Paris. In-folio.

[4]) Julius Burggraf: „Schillers Frauengestalten.“ Stuttgart 1897, Krabbe.

[5]) Der Versuch einer solchen Darstellung ist einmal gemacht worden und zwar von Léon Beauvallet und Charles Valette: „Les Femmes de Victor Hugo, vingt-huit illustrations par Gavarni, Gustave Doret, Eustache Lorsay, Emile Bayard, gravées par O. Jahyer.“ Livraisons 1–4. 1862 und 1863. Paris, Charlieu et Huillery, Editeurs, Rue Gît-le-Cœur 10. Inventarnummer der „Bibliothèque Nation“. Z. 7775. Abgesehen davon, dass dieses in Lieferungen erschienene Werk unvollendet blieb, ist es auch ungemein selten geworden, und selbst auf der „Bibliothèque Nationale“ zu Paris ist nur die Troisième Livraison, Ière série, vorhanden, in welcher die Frauengestalten des Romanes „Les Misérables“ besprochen werden. Es handelt sich im Grunde nur um eine unkritische Erzählung des Lebens der Frauen, welche im genannten Werke Hugos eine Rolle spielen.

Femmes de V. Hugo", comme on a fait les „Femmes de Shakespeare" et les „Femmes de Lord Byron".[1]) Zu einer solchen Gesamtdarstellung soll diese Abhandlung wenigstens einen Baustein liefern. —

Bislang ist noch keine vollständige Monographie über die Dramen Victor Hugos erschienen. Von deutschen Arbeiten, die sich mit Victor Hugo beschäftigen, sind indes einige zu nennen, in denen der Dramen des französischen Sängers eingehender gedacht wird.

Die älteste der deutschen Abhandlungen über das Theater des französischen Meisters stammt aus dem Jahre 1842 und hat den Mitarbeiter an den „Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik" Moritz Rapp zum Urheber.[2]) In einem stellenweise der Deutlichkeit entbehrenden Stile giebt Rapp eine Analyse der Dramen Hugos, die sich in der Hauptsache als eine kritische Besprechung des Inhaltes der einzelnen Stücke darstellt. Während Rapp Hugos Erstlingsdrama „Cromwell" für ein historisch wahres Stück anspricht, bezeichnet er „Hernani" als ein geschichtlich unwahres, ja geradezu absurdes Stück.[3]) Das dritte, oder der Ausarbeitung nach zweite Drama Hugos, „Marion de Lorme", gilt ihm als der Höhepunkt der dramatischen Thätigkeit des Dichters. Rapp hält es für notwendig, eine recht umfangreiche Erörterung über die Duellfrage, welche ja im Drama eine Rolle spielt, vorauszuschicken.

Während Rapp auf die Besprechung der drei ersten Dramen Hugos viel Sorgfalt verwendet, behandelt er verhältnismässig knapp die fünf übrigen Theaterstücke des Dichters. Die Dramen „Les Burgraves" und „Torquemada"

---

[1]) cfr. Petits Mém. litt. p. 212. — Über „Les Femmes de Corneille" schrieb U. Saint-Vel in der R. d'A. dr. 1888, Band II und III.

[2]) cfr. Jahrgang 1842, 2. Band p. 540—590; 697—733; 736—743.

[3]) Das Drama „Hern." verwirft Rapp vollständig; alle übrigen Dramen finden wenigstens in irgend einer Weise seinen Beifall.

fallen aus chronologischen Gründen fort. Im übrigen sei noch bemerkt, dass Rapp nur eine einzige und dazu unrichtige Notiz aus der Theatergeschichte der Dramen giebt; er behauptete, Fräulein Mars habe die Rolle Catarinas in „Angelo" gespielt, [1]) was nicht zutrifft, wie wir später sehen werden.

Betreffs der Geschichtlichkeit der Hugoschen Stücke erklärt Rapp einfach, er wisse nicht, ob die historischen Personen richtig durch Hugo wiedergegeben seien. [2]) Die Arbeit Rapps schliesst mit den Worten: „Das undankbare Publikum hat ihn (Hugo) zu den sittlichen Extravaganzen genötigt, um derentwillen es ihn jetzt vernachlässigt und sogar verurteilt [3]) . . . Wir Deutsche sind V. H. zu speziellem Dank verpflichtet, dass er dem germanischen Geist in seinem Vaterlande zu einer neuen Seite der Anerkennung verholfen hat." [4])

---

[1]) cfr. Jahrb. II, 729.

[2]) So heisst es zum Beispiel hinsichtlich „M. Tu." (Jahrb. II, 721): „Wie viel und wie wenig an diesem Schauspiel historisch ist, ist uns nicht bekannt." — Rapp zeigt eine ziemliche Leichtgläubigkeit bezüglich der geschichtlichen Anmerkungen, welche H. seinen Dramen mit auf den Weg gab.

[3]) Rapp ist der Meinung, dass H. dem Volke zu Gefallen unsaubere geschichtliche Stoffe als Fabel für seine Dramen benutzt habe. Es lässt sich in der That nicht leugnen, dass H. häufig nach der Gunst „des verständigen Volkes" haschte!

[4]) cfr. Jahrb. II, 743. — Von diesem „germanischen", oder sagen wir besser internationalen Geiste Hugos wollen jedoch dessen Mitbürger nichts wissen. So schreibt ein moderner Gelehrter: „Si révolutionnaire qu'il soit, et bien qu'il se proclame alors citoyen du monde littéraire, V. H. est beaucoup plus français qu'il ne le croit, et qu'on ne l'a cru . . . C'est un esprit bien latin, fait de lumière, et sur lequel le génie allemand, malgré toute sa grandeur, n'a pu jeter son ombre" (cfr. Souriau p. 23). Anders der Belgier Léon Leclère, der H. entschieden den „esprit germanique" zuspricht (cfr. R. de B. Aug. 1888, p. 330; ebendort eine Definition des „germanischen Geistes"). — Als 25jähriger Jüngling glaubte H. an seine germanische Abstammung, man vgl. die Ode an die Vendôme-

An zweiter Stelle wäre hier die Jenaer Dissertation von Julius Harang [1]) zu nennen. Der Verfasser vertritt den Standpunkt, dass sämtliche Dramen Hugos durchaus minderwertig seien, wobei er indessen nur ein einziges Drama, nämlich „Ruy Blas", näher bespricht und den Werken Racines gegenüberstellt. Wie wir aber sehen werden, ist gerade dieses Stück Hugos eines der am wenigsten gelungenen.

Sodann sei die gründliche Rostocker Dissertation von Grassmann [2]) erwähnt, der in grossen Zügen die drama-

---

säule und Goncourt (V, 34). Letzterer berichtet (IV, 116), dass Hugo ihm am 7. Nov. 1870 erklärt habe: „Le monde ne peut subir l'abominable germanisme. Il y aura une revanche dans quatre ou cinq ans." — Deschamps (p. 257) berichtet, dass der spanische Litterat Don Emilio Castelar H. als einen spanischen Dichter ansehe! — Richtig urteilt vielleicht Rossel (p. 211): „Il y eut en V. H., dès le début, un coin de fervente admiration pour la Germanie, bien qu'il ne cite ni Schiller, ni Goethe dans les diverses préfaces de ses „Odes et Ballades." — Leclère vergleicht a. a. O. Hugo mit Goethe; er schreibt: „H. n'est pas Goethe; il n'aime guère la science, en artiste qu'il est. Il l'a chanté à l'occasion, rarement et assez banalement pour ne rien passer sous silence (p. 336). Auf die an H. gerichtete Frage, ob er Goethe gelesen habe, erwiderte der französ. Dichter: „Non, mais j'ai lu Schiller; c'est la même chose." [!] (cfr. Rossel p. 208.) Andererseits dürfte das Urteil Goethes interessieren, der über H. zu Eckermann (Gespräche I. 193) sagte: „H. hat ein entschiedenes Talent, auf das die deutsche Litteratur Einfluss gehabt hat. Ich möchte ihn mit Manzoni vergleichen." Parigot (p. 91) kommt zu dem Ergebnisse: „Au théâtre H. est plus Espagnol, Dumas plus imbu de germanisme." Es mag noch eben auf manche treffende Partien des Buches von Meissner: „Der Einfluss des deutschen Geistes auf die französische Litteratur des 19. Jahrhunderts bis 1870" (Leipzig 1893) hingewiesen sein, sowie auf die Bemerkungen von Nebout (p. 124) über die deutschen Bestandteile in Hugos Dramen.

[1]) „Racine und V. H. als dramatische Dichter. Eine Parallele." Halle 1875 (Jenaer Diss.). — Sarrazin nennt diese Abhandlung mit Recht eine „oberflächlich" geschriebene (cfr. Das mod. Drama . . . p. 24 Anm.).

[2]) „Die Umgestaltung der französischen Tragödie zum Drama V. H.s" Stettin 1876.

tische Technik Hugos erörtert und eine allgemeine Beurteilung der Dramen daranschliesst, wobei er besonders das Verdienst Hugos um die Ausgestaltung der französischen Sprache betont.[1])

Von neueren, deutscherseits herausgegebenen Schriften über die Dramen Victor Hugos wären zwei zu nennen. Die erste hat zum Verfasser den Direktor der höheren Mädchenschule zu Helmstedt, E. Schulz.[2]) Trotz ihres mässigen Umfanges ist die Programmschrift von Schulz im stande, im allgemeinen über den Wert der Hugoschen Dramen zu orientieren. Die Dramen „Cromwell“ und „Torquemada“ werden allerdings reichlich kurz behandelt; von letztgenanntem wird nur der Inhalt angegeben. Ausführlicher werden „Marion de Lorme“, „Hernani“, „Le Roi s'amuse“ (welches Stück Schulz stets „Triboulet“ nennt), „Lucrèce Borgia“, „Ruy Blas“ und „Les Burgraves“ besprochen; kürzer „Marie Tudor“ und „Angelo“; das Libretto „Esmeralda“ wird mit 6 Zeilen bedacht. Die Beurteilung der Dramen rücksichtlich ihrer historischen Seite ist durchweg zutreffend; die Theatergeschichte ist

---

[1]) Edmond About († 1885) hat den Sprachschatz H.s auf 27000 Wörter angesetzt. — Das „Dictionnaire de l'Académie française“ (1878) kennt nur circa 6000 französ. Wörter. — Weber (p. 182) hält den Sprachschatz H.s für bedeutender als den Molières und Rabelais'. Zola (p. 65) sieht in der Spracherneuerung, die sich mit dem Auftreten H.s vollzog, die Hauptrolle des französ. Dichterfürsten. Gerade in der lyrischen Anlage H.s glaubt Zola (p. 68) die Quelle seines erstaunlichen Wortschatzes finden zu müssen. — Über die Ausdrucksweise H.s vgl. man Faguet p. 217—236. Wie sehr H. sich für die Ausgestaltung seiner Muttersprache interessierte, beweist ein Ausspruch, den Goncourt V, 241 wiedergiebt.

[2]) Auch an dieser Stelle möchte ich Herrn Direktor Schulz meinen Dank für die freundliche, zeitweilige Überlassung seiner sonst schwer erhältlichen Schrift aussprechen. Der Titel derselben lautet: „Etude sur le Théâtre de V. H.“ Wissenschaftliche Beilage zum Programm der höheren Mädchenschule zu Helmstedt. Ostern 1891. Helmstedt, J. C. Schmidt 4°. 32 Seiten.

kaum hingegen berücksichtigt worden. Desgleichen wird die „Préface de Cromwell" kurz abgethan. Der Stil der französisch geschriebenen Abhandlung ist gewandt und angenehm trotz vereinzelter Germanismen. Leider entstellen den Druck zahllose Druckfehler, darunter recht störende.

Die zweite in Frage stehende Schrift rührt her von Paul Niese, Gymnasialoberlehrer in Berlin.[1]) Da Niese sich jedoch nur im Rahmen einer Programmschrift über dieselben äusserte, so konnte erklärlicher Weise die Besprechung der einzelnen Stücke nur sehr kurz sein. Ja, die Dramen „Cromwell", „Les Burgraves" und „Torquemada" werden überhaupt nicht berücksichtigt. Sehr knapp sind ferner „Angelo", „Lucrèce Borgia" und „Marie Tudor" besprochen, deren Erörterung fast nur auf eine Inhaltsangabe der Stücke mit wenigen kritischen Fragezeichen hinausläuft.[2])

Über Entstehungszeit, Aufführung, Erfolg und Geschichtlichkeit der Dramen erfahren wir nichts in der genannten Schrift. Anzuerkennen ist, dass Niese mit Präzision auf die häufig psychologisch unwahre Fortführung eines dramatischen Gedankens in Hugos Stücken hinweist. Allerdings passiert es ihm hin und wieder, dass er nur die Schattenseiten und Verkehrtheiten eines Dramas ohne Geltendmachung der vorhandenen Lichtseiten desselben betont.[3])

---

[1]) „V. H. als Dramatiker." Berlin 1897. 4°. 30 Seiten.

[2]) Wie Niese (p. 4) ausdrücklich angiebt, hatte er anfangs die Absicht, eine Analyse sämtlicher Dramen zu geben; er sei aber durch den ihm zur Verfügung gestellten Raum an der Ausführung seines Vorhabens verhindert worden.

[3]) cfr. besonders p. 7 bei Niese. — Derselbe bringt bezüglich der Bühnenaufführung der Dramen die einzige Notiz: „R. Bl." und „Hern." sind die Dramen Hugos, die am meisten geschätzt werden und sich in der Gunst des Publikums erhalten haben, wenigstens werden sie beide noch aufgeführt." Niese hält „Hern." für das „beste" Drama Hs.

Sowohl Niese wie Rapp behandeln die berühmte „Préface de Cromwell“ nur mit wenigen Worten; anders geschieht dies in einem französischen Werke, das hier näher besprochen werden möge, zumal da in der vorliegenden Abhandlung auf eine Darlegung der dramatischen Theorien Hugos verzichtet ist.[1]) Maurice Souriau[2]) hat sich die Aufgabe gestellt, in einem ziemlich umfangreichen Buche darzulegen, welche Hilfsmittel Victor Hugo bei der Ausarbeitung seiner berühmten „Préface de Cromwell“ verwandt hatte, und wie er allmählich zu der endgültigen Formulierung seiner dramatischen Grundsätze gelangte. Der französische Gelehrte bemerkt im Verlaufe seiner Einleitung zur „Préface“: „V. H. a si bien fait le résumé des doctrines antérieures que nul n'avait tenté jusqu'ici de remonter plus haut que la „Préface“ pour explorer les affluents obscurs qui l'alimentent.“[3])

Souriau greift sehr weit zurück, um den Einfluss festzustellen, welchen die einzelnen Kulturvölker auf den jugendlichen Hugo ausgeübt hatten; er kommt zu dem

---

[1]) Über die theoretischen Anschauungen H.s hinsichtlich des Wesens und der Aufgabe des Dramas liesse sich eine umfangreiche Arbeit schreiben, zu welcher der obengenannte Souriau den Grundstein gelegt haben dürfte. — In dieser Abhandlung ist deswegen von einer Erörterung der „Préf. de Cromw.“ abgesehen worden, weil eine solche schon des öfteren von Litterarhistorikern gegeben wurde, und vor allem nach dem Werke Souriaus als überflüssig erscheinen dürfte.

[2]) cfr. „La Préface de Cromwell“ (introduction, texte et notes). Paris. Lecène, Oudin et Cie. 1897. XVIII. 380 p. 8°. Man vgl. die Beurteilungen des Buches von H. Morf (Zürich) im Ltbl. 1898, p. 339 f. und von Joseph Texte in „R. d'Hist. litt. de la France“ 1898, p. 145. Parigot (p. 130 Anm. 2) rät höchste Vorsicht bei der Benutzung des Buches von Souriau an. Die „Einleitung“ Souriaus umfasst 168 Seiten.

[3]) cfr. Souriau p. 147. — Ebenda heisst es: „Traduisant en images originales les idées d'autrui, il [Hugo] a fait oublier ses prédécesseurs.“

Ergebnis, dass Griechen und Römer nur wenig auf die Entwicklung der dramatischen Theorien Hugos einwirkten, obwohl derselbe, wie Souriau betont, eine umfassende Kenntnis der litterarischen Erzeugnisse des Altertums besessen habe. Souriau schreibt zu Beginn seiner „Einleitung“: „La part des Grecs et des Romains dans la „Préface“ est très faible. Leur histoire ne sert qu'à corroborer certaines assertions.“

Während die Einwirkung auf Hugo von seiten der Italiener, Spanier und Engländer nicht allzu erheblich war, war der vom deutschen Romantiker August Wilhelm Schlegel,[1]) sowie der von Frau von Staël und dem Altmeister der neuen Richtung Chateaubriand ausgeübte Einfluss von ausserordentlicher Bedeutung,[2]) wie Souriau nachweist.

Im zweiten Teile seines Werkes mit der Überschrift „La Préparation à la Préface“ erörtert der Verfasser in dankenswert eingehender Weise die Thätigkeit des siebenzehnjährigen Hugo als Kritiker und Schriftsteller,[3]) wobei er ihm als einem unparteiischen Recensenten berechtigtes Lob spendet.[4])

---

[1]) Sein ins Französische übertragenes Buch trug den Titel: „Cours de littérature dramatique.“ P. 1814 (neue Aufl. P. 1865. Lacroix).

[2]) Man vgl. besonders p. 26 bei Souriau. — Der erste Abschnitt in Souriaus Schrift, der den Titel: „Influences subies“ trägt, hätte ebensogut die Überschrift; „Bildungsgang des Jünglings“ tragen können. Er bildet eine vorzügliche Ergänzung zu den bisher erschienenen Hugo-Biographien, welche sämtlich nur wenig über den Studiengang des dichtenden „Polyhistors“ zu melden wissen.

[3]) H. bethätigte sich als solcher im „Conservateur littéraire“ und in der „Muse française“ (1819). Beide Zeitschriften sind fast unauffindbar geworden und zuerst von Biré in seiner Hugo-Biographie verwendet worden (cfr. V. H. av. 1830, 2. Kapitel).

[4]) cfr. Souriau p. 70—80. — Amüsant ist es, dass H. sich bei seinen Recensionen als einen alten, mit der Gicht behafteten Mann hinzustellen liebte; ausserdem nennt er sich: „un pauvre hère qui ayant passé toute ma vie dans les livres, suis en quelque sorte devenu comme un livre ambulant.“

Im dritten Abschnitte seiner Introduktion äussert sich Souriau über die Ideen der Vorrede zu „Cromwell". Er gelangt, wie die meisten seiner Vorgänger zu dem Resultate, dass mit Ausnahme der Theorie des Grotesken Hugos „Préface" keine wesentlich neuen Gedanken enthalte. Abweichend von Zola [1]) ist Souriau der Ansicht, Hugo habe nicht eigentlich eine neue „Ars poetica" für seine Anhänger zu schreiben sich bemüht, sondern nur den Ideen des Pseudoklassicismus mit der ganzen Energie seiner jugendlichen Natur entgegenarbeiten wollen. [2]) Freilich bleibt es Thatsache, dass Hugo für sich nach und nach — so schon in den kritischen Aufsätzen des „Conservateur littéraire" — ein festes dramatisches System, welches sich besonders in seinen Ansichten über die Stellung des Erhabenen zum Grotesken kundgiebt, ausgebildet hatte; so sagt denn auch Souriau über Hugos Zeitschriftenthätigkeit: „Ces études dramatiques fourmillent de réflexions justes; elle montrent que V. H. a déjà réfléchi, qu'il a un système à lui." [3])

War nach allem die Vorrede auch nicht durchaus ein Erzeugnis der geistigen Arbeit des französischen Dichters, so erschien darum Hugos Verdienst doch in keiner Weise geschmälert; denn die Art und Weise des

[1]) cfr. Rom. exp. a. a. O.

[2]) Souriau schreibt p. 135: „Les romantiques ont-ils dès l'abord l'intention de composer une poétique nouvelle? Non pas; ils veulent surtout renverser l'ancienne. Le romantisme est une réaction plutôt qu'une renaissance." Souriau setzt sehr schön auseinander (p. 149 ff.), dass H. es nicht einmal versucht hat, sich im eigentlichen Sinne zum Lehrer der neuen Schule aufzuwerfen; dass er vielmehr dem in seiner „Pr. de Cromw." ausgesprochenen Grundsatze treu blieb, man solle niemandes Nachahmer sein. Immerhin ging es Hugo in derselben Weise wie Lessing; dieser wurde durch seine „Hamburgische Dramaturgie", jener durch die „Préf. de Cromw." der thatsächliche Führer der neuen Richtung.

[3]) cfr. p. 91 ff. — Bezüglich der „Préf." sagt Souriau u. a. treffend: „La multiplicité des idées dans ce manifeste est prodigieuse" (cfr. p. XIII).

Ausdrucks, der Stil, in dem er seine zündenden Ideen niederlegte, sicherte ihm für alle Zeit den Ehrentitel eines originellen Vorkämpfers der romantischen Epoche: „La Préface, dans sa prime jeunesse avait la beauté du diable, et, chose rare, avec les années, elle ne l'a pas perdue.“ [1])

Es mag an dieser Stelle einer anderen Schrift gedacht werden, die sich ebenfalls mit der „Préface de Cromwell“ beschäftigt; ihr Verfasser nennt sich Ernst Weber. [2]) Trotz des allgemeinen Titels seiner Abhandlung: „Les Manifestes littéraires de Victor Hugo“, spricht sich derselbe in seinem recht flott geschriebenen Artikel hauptsächlich nur über die Vorrede zu „Cromwell“ aus; hingegen werden die Vorreden zu den „Oden“ und den übrigen Dramen Hugos, welche zum Teil auch „litterarische Manifeste“ genannt werden müssen, kaum erwähnt. Daher ist der Titel der Arbeit Webers nicht gerechtfertigt. Am

[1]) cfr. Souriau p. 168. — In den Anmerkungen zur „Préf.“ hat sich Souriau in anerkennenswerter Weise beflissen, verschiedene seltsame Wörter des Textes zu erklären. — Nicht weniger als 20 Seiten der Hugoschen Préf. handeln von der Suprematie des Dramas über Tragödie und Komödie. Der Altmeister Chateaubriant sah bekanntlich die Epopöe als den Höhepunkt aller poetischen Kunst an. — Sowohl Morf, wie auch Texte (a. a. O.) werfen nicht mit Unrecht dem französischen Gelehrten die Überladung des Textes der Vorrede zu „Cromw.“ mit Noten vor. Beide notieren mit gewisser Befriedigung die erfolgreichen Angriffe Souriaus auf Birés Werk an verschiedenen Stellen. Letzterer hat übrigens eine sehr hohe Meinung von der „Préf.“: „Verve, éclat, netteté, vigeur, les plus rares et les plus brillantes qualités de style se rencontrent dans ce morceau, resté l'un des chefs-d'œuvre de l'auteur.“ (Biré, V. H. av. 1830 p. 423). Jouin p. 26 in seinem Buche über David d'Angers bemerkt weniger begeistert: „Il serait puéril d'insister aujourdhui sur la valeur de ce manifeste sans mesure, sans ordre, paradoxal, mais étincelant de belles pensées et de traits vigoureux.“

[2]) „Les Manifestes littéraires de V. H.“, in der Festschrift zur Feier des 200 jährigen Bestehens des Kgl. Französischen Gymnasiums zu Berlin. Herausgegeben von dem Direktor und dem Lehrerkollegium. Berlin 1890 (p. 169—195 der „Festschrift“).

besten ist dem Verfasser der beigegebene Traktat übe[r] Hugos Theorie vom Grotesken, sowie über die Verskuns[t] des französischen Dichters gelungen. [1])

Auf französischer Seite erschienen noch einige Werke[,] welche sich mehr oder minder ausführlich mit den Drame[n] Hugos beschäftigen. An erster Stelle steht Edmond Biré[,] dessen fünfbändiges Werk über Hugo wohl die solideste Kritik seines Lebens und Wirkens enthält. [2]) Mit grossem Fleisse hat Biré unter Benutzung der ihm zur Verfügung stehenden Akten eine Fülle von falschen Angaben des Dichters selbst, sowie seiner zahlreichen Biographen rektifiziert. Dabei lässt er in unparteiischer Würdigung Hugo als den bedeutendsten französischen Dichter der Neuzeit gelten. Hinsichtlich der dramatischen Werke Hugos hat uns Biré eine Menge wertvoller Aufschlüsse über die Erfolge oder Misserfolge der Premieren gegeben, was ihm

---

[1]) Nach Weber (p. 193) soll in allen Dramen H.s nur ein Hiatus vorkommen und zwar „Cromw.“ V, 12, wo es heisst: „Et les yeux du Seigneur vont courant çà et là.“ — Ein anderes Mal („Cromw.“ III, 3) hilft sich Hugo mit einer veralteten Schreibung: „C'est hideux Satan nud et ses ailes roussies.“

[2]) „V. H. avant 1830“. Paris 1883; „V. H. après 1830“, 2 vol. P. 1891; „V. H. après 1851.“ P. 1894, Perrin et Cie. 12⁰. Man vergleiche die durchweg günstigen Recensionen über die einzelnen Bände von Brunetière: „R. d. d. M.“ vom 1. Mai 1883 p. 187 und 1. Okt. 1891 p. 696; von Louis Ganderax ebenda am 15. März 1886 p. 462; ferner Dancourt: „R. G.“, Juni 1885, p. 888; Mahrenholtz in „Ltbl.“ 1895, p. 25 und Sarrazin in der „Z. f. n. Spr.“, XIV, p. 100; H. Pergameni in „Hist. Générale de la litt. fr.“, p. 517 Anm.; „R. d'A. dr.“ 1891, IV p. 339 (Artikel von Henri Chapoy, sehr günstig für Biré) und endlich „R. bl.“ 4. Juni 1891. — Ungünstig urteilt über Birés Werk Deschamps (p. 306); doch ist das nicht anders zu erwarten, da Deschamps sich zum Ruhmeskämpen Hugos macht (ib.). Ein fünfter Band Birés: „V. H. et la Restauration.“ Etude historique et littéraire. (Paris 1869. Lecou) kommt für die Abhandlung nicht in Betracht. Man vgl. übrigens die Kritik über diesen Band in R. d. d. M. vom 1. Mai 1871.

durch die Überlassung der Theaterakten (besonders jener der „Comédie française") ermöglicht worden war.

Auch Birés Antipode **Alfred Barbou** hat sich in seiner höchst parteiisch gehaltenen Biographie Victor Hugos näher mit den Dramen des Meisters beschäftigt, wenn auch in der Hauptsache mehr nach der Seite ihrer Bühnenwirkung hin. [1]) Hierbei stützt er sich im grossen Ganzen auf die von dem sogenannten Témoin gegebenen Daten und Berichte. Letzteres Buch erschien zuerst im Jahre 1863 unter dem Titel: „Victor Hugo, raconté par un témoin de sa vie" (2 vol. 8°. Bruxelles bei Lacroix, Verbroekhoven & Cie.) und ist in der Hauptsache als eine Arbeit der Gattin Hugos, Adele, anzusehen. [2]) Wie leicht erklärlich,

---

[1]) cfr. „La Vie de V. H. (V. H. et son temps)." Edit. illustrée. P. 1886. Man vgl. die Kritik des Buches von K. A. M. Hartmann in „Z. f. n. Spr." VIII 68, 1886, wo das Buch als „überschwenglich" bezeichnet wird. — Biré sagt darüber: „Son livre est un livre de biographie domestique et qui entend M. Barbou, entend M. V. H. lui-même." (V. H. av. 1830, p. 18). Barbou hatte in der That vom Dichter die Durchsicht und Korrektur seines Buches vor der Drucklegung im Dezember 1879 erlangt (cfr. Hartmann p. 52).

[2]) Es hat sich eine Kontroverse darüber entsponnen, ob nicht vielleicht H. selbst als der Urheber des „Témoin" zu bezeichnen ist. Biré vertritt entschieden diese Ansicht; er schreibt: „M. V. H. en lui [au Témoin] donnant place dans „l'édition définitive" de ses Œuvres a reconnu par là même que cet ouvrage était son œuvre personnelle. Nous sommes donc autorisés à y voir de véritables „Memoires", écrits à la troisième personne." (V. H. av. 1830, p. 8 note 2.) Auch Nebout (p. 85) hält den „Témoin" für eine Autobiographie. Souriau (p. 45) ist nicht dieser Ansicht, und Rivet (p. 2) behauptet, dass H. selbst ihm erklärt habe, im „Témoin" befänden sich viele Unrichtigkeiten, welche daher rührten, dass er (Hugo) sich geweigert habe, das Manuskript vor der Drucklegung durchzusehen. — Sehr enthusiastisch ergeht sich E. H. Kesler in der R. trimestrielle (40. Band, 10. Jahrg. im 4. Teile, Okt. 1863) über das eben erschienene Buch; er schreibt (p. 337): „Jusqu'à la venue de ce livre tout à part, aucun écrivain n'avait su parler de V. H. avec impartialité; l'admiration enthousiaste ou l'envie haineuse avaient toujours plus ou

enthält das Buch als Gedächtnisarbeit zahlreiche Irrtümer, die in der Mehrzahl durch Birés Werk nachgewiesen sind.[1]

Auch der französische Litterarhistoriker Alexandre Vinet betrachtet die Hugoschen Dramen hauptsächlich mit Rücksicht auf ihre Theatereffekte.[2]

Klarer als Rapp und eingehender als Vinet stellt Pierre Nebout die Entwicklung der Hugoschen Theaterkunst dar in seinem apodiktisch geschriebenen Buche,[3] das der Anmerkungen fast gänzlich entbehrt.[4] Die Analyse

---

moins tenu la plume.“ Kesler ist natürlich fest überzeugt, dass der Dichter selbst in keiner Weise sich an der Abfassung des Témoin beteiligt hat: „Ce témoin, c'est la compagne de l'illustre proscrit, c'est Mme Victor Hugo elle même. Si nous ne craignons pas de lever ce voile derrière lequel s'abrite cette pudeur littéraire, c'est qu'ici le nom importe à l'œuvre, et qu'il est la garantie de la vérité et de la dignité du récit. Mme V. H. seule pouvait parler de si haut et de si loin, et Mme V. H. comme témoin aura cette gloire unique peut-être de n'être récusée par personne.“ Kesler konnte freilich die Arbeit Birés nicht vorausahnen! — Es ist übrigens hervorzuheben, dass der Stil des Témoin erheblich von dem Stile Hugos abweicht; er ist nämlich naiv und bilderarm. Kesler nennt ihn geradezu „weiblich, féminin“. — Nur eine Frauenhand konnte die politische Sinnesänderung Hugos so fein und zartfühlend erklären wie es H. rac. II, 302 geschieht. — Den Citaten im Verlaufe dieser Abhandlung liegt die Quartausgabe von Hetzel & Cie. zu Grunde mit dem Titel: „V. H. raconté par un témoin de sa vie. Œuvres de la Première Jeunesse.“ Paris 1885, 2 vol.

[1]) Über die zahlreichen Ungenauigkeiten in der Datierung, die sich nicht nur im „Témoin“, sondern noch weit mehr in den Werken Hugos finden, spricht sich sehr scharf, aber gerecht aus Biré V. H. après 1830 I, 123.

[2]) „Etudes sur la littérature franç. au XIXe siècle“, tome II, Paris 1851.

[3]) „Le Drame romantique.“ Thèse présentée à la faculté des Lettres de Paris. — P. 1895. Lecène, Oudin & Cie.

[4]) Nebout erklärt bündig (p. XIV): „Nous ne citons guère les critiques contemporains et ne renvoyons guère même aux plus excellents ouvrages à qui nous devons beaucoup . . . Nous avons philosophé à notre loisir devant les œuvres elles-mêmes.“

der Hugoschen Dramen, welche Nebout giebt, dünkt mir freilich hin und wieder zu oberflächlich und zu sehr entgegenkommend: denn Nebout stellt sich vielfach einseitig auf den Standpunkt Hugos, der bekanntlich jedes seiner Dramen für ein Meisterstück ansah. Demzufolge sind Nebouts kritische Bemerkungen vielfach ohne Bedeutung. Diese Thatsache tritt am meisten bei der Beurteilung der Charaktere in Hugos Dramen hervor: Nebout interpretiert oft zu viel in dieselben hinein und sieht nicht darauf, was der Dichter selbst gemäss seinen Dramenvorreden durch die einzelne Gestalt zum Ausdrucke bringen will. [1]) Über die Vorrede zu „Cromwell" spricht sich Nebout ziemlich ausführlich aus, und am besten gefällt ihm die Theorie Hugos, dass das Christentum die Melancholie gebracht habe, doch bekämpft er dieselbe als unstichhaltig. [2]) Die anderen Theorien der berühmten Vorrede hält er zwar nicht für neu, schreibt ihnen aber das Verdienst zu: „das von der klassischen Tragödie beherrschte Genie der Franzosen befreit zu haben". [3])

Sodann wären die französischen Kritiker zu nennen, welche die Theaterstücke Hugos auf ihren geschichtlichen Gehalt hin geprüft haben. Es sind dies Théodore Muret [4]) und Paul de Saint-Victor [5]). Beide kommen darin

---

[1]) Z. B. findet Nebout Catarina in „Ang." wohl „ingénue" nach Hugos Auffassung; er sagt aber kein Wort davon, dass H. diese weibl. Gestalt als eine Vertreterin „der Frau innerhalb der Gesellschaft" unrechtmässigerweise hinstellt!

[2]) cfr. Nebout p. 88 und p. 91.

[3]) cfr. ib. p. 2.

[4]) „L'histoire par le Théâtre 1789—1851." P. 1865, 3e série.

[5]) Paul de Saint-Victor (1827—1891) war einer der Testamentsvollstrecker Hugos und der langjährige Redakteur der Zeitung „La Presse"; sein geistreiches Buch trägt den Titel: „Victor Hugo". P. 1884. C. Lévy. Man vgl. die günstige Recension desselben von Hartmann in Z. f., n. Spr. VIII, p. 155 f. 1886. — P. de Saint-Victor war der einzige Kritiker, den H. liebte; zu ihm sagte er: „On écrirait

überein, dass die Romantiker und vor allem Hugo eine gründliche Missachtung der Geschichte an den Tag gelegt haben, obwohl sie alle Welt von der naturgetreuen Wiedergabe und Zeichnung historischer Ereignisse und Personen überzeugen wollten. [1]) Endlich seien noch zwei Arbeiten über einzelne Dramen erwähnt; nämlich über „Hernani“ ein kurze Abhandlung von Todeschini [2]) und eine zweite über „Marion de Lorme“ von Paul Milliet, die mir indessen nicht zugänglich war und die ich nur aus einer Revuebesprechung kenne. [3])

Neben diesen Spezialarbeiten über Hugo und seine Werke sind zahlreiche kleinere und grössere Aufsätze in Zeitschriften, vor allem in der Revue des deux Mondes, der Revue générale, der Revue bleue, der Nouvelle Revue, dem Correspondant und der Revue d'Art dramatique erschienen, die bald feindselig, bald lobpreisend, selten unparteiisch sich über Hugos dramatische Werke aussprechen. Auch die vor kurzem in zwei Bänden veröffentlichte Korrespondenz Victor Hugos, die, abgesehen von Souriaus Schrift, [4]) in keinem der genannten Werke benutzt

---

un livre rien que pour vous faire écrire une page.“ (Asseline p. 250.) Hierzu bemerkt Souriau (p. 129) sehr schön: „Il est vrai que ce genre de critique a un grand mérite: il ne crispe pas les nerfs du poète qui n'est plus mis sur la sellette, mais sur un piédestal“ . . . aber: „pour l'épanouissement du génie il ne faut pas la serre chaude avec sa température uniforme et délétère, mais bien de plein air, plus tonique, avec ses alternatives de chaud et de froid, de rayons de soleil et d'orages.“

[1]) Vgl. den Aufsatz von Ducarne R. G. Juli 1885, p. 867.

[2]) „Hernani ou une bataille littéraire“ Milan 1887, 63 Seiten. Vgl. die Recension des Buches durch Mahrenholtz in Zt. f. n. Spr. X. 2, p. 3.

[3]) „Notes romantiques à propos de „Marion de Lorme“; précédées de quelques lignes d'Alfred de Musset. Librairie des bibliophiles.“ 8°, 36 p. P. 1888.

[4]) Souriau konnte nur den ersten, im Jahre 1896 erschienenen Teil der „Correspondance de V. H.“ benutzen.

worden ist, leistete für die Beantwortung mancher Fragen dieser Abhandlung wichtige Dienste. [1])

Für die Citate liegt dieser Arbeit die definitive Ausgabe der Werke Hugos, die der Dichter selbst noch veranlasst hatte, zu Grunde. [2]) In dieser „Edition ne varietur“ fehlen einesteils die Jugendwerke Hugos, welche auch nur einen verbalen und rhetorischen Wert haben, [3]) wie Irtamène, [4]) Athalie ou les Scandinaves, [5]) Iñes de Castro, [6]) Artamène, [7]) anderenteils schliesst sie die späteren dramatischen Entwürfe aus, vor allem „Les Jumeaux“ [8]) und die im „Théâtre

---

[1]) Titel: „V. H. Correspondance de 1815 — 1835“. P. 1896. C. Lévy 4⁰; ferner: „V. H. Correspondance de 1835—1882“. P. 1898. C. Lévy 4⁰. Mit diesen beiden Bänden ist übrigens die Herausgabe der Briefe Hugos noch nicht abgeschlossen.

[2]) „Edition définitive d'après les manuscrits originaux“ Paris. Hetzel & Quantin 8⁰. Diese Sammlung erschien vom 26. Februar 1880 an bis zum Tode des Dichters 1885 in 70 Bänden.

[3]) Man vergleiche über dieselben u. a. R. d'A. dr. 1891 IV, p. 345 f., wo besonders die früh sich kundgebende Vorliebe Hs. für Dramen betont wird; desgl. H. rac. I, 197. — Diese wie auch die Stücke H.s aus dem Greisenalter erschienen von 1886 an in einer Sammlung von Quartbänden bei Hetzel & Quantin.

[4]) cfr. H. rac. I. 215. Inhaltsangabe; das Stück ist nach Sainte-Beuve (Prem. Lundis II, 42) im Jahre 1816 nach „aristotelischer“ Art verfasst.

[5]) cfr. Sainte-Beuve Prem. Lundis II, 42. Man vgl. Louandre et Bourquelot IV, p. 334. Im Jahre 1817 ist das Stück geschrieben.

[6]) cfr. H. rac. I, 219: „pièce curieuse à connaître comme première ébauche et point de départ de son théâtre.“

[7]) Der 14 jährige Hugo schrieb 1816 dieses Stück zur Feier der Niederlage Napoléons bei Waterloo und zur Beglückwünschung der zurückkehrenden Bourbonen. Das Drama schliesst mit den Worten: „Quand on hait les tyrans, on doit aimer les rois.“ Man vgl. auch Nettement I, 303.

[8]) Anfangs trug dieses Stück den Titel: „Le Comte Jean (de Créqui); es waren die drei ersten Akte vom 26. Juli bis zum 23. August 1839 angefertigt. Es behandelt die Erzählung Voltaires von einem Zwillingsbruder Ludwigs XIV., der bis zum Jahre 1703 mit einer

en liberté“ [1]) aus Hugos Nachlasse zusammengestellten Stücke.

Desgleichen ist nicht das in der Hauptsache als Hugos Werk zu betrachtende Drama „Amy Robsart“ [2]) aufgenommen worden, weil es ehedem unter dem Namen von Hugos Schwager Paul Foucher veröffentlicht wurde und nur eine, jeder Originalität bare, dramatische Verarbeitung des Scottschen Romanes „Kenilworth“ darstellt. Zwar hat der Témoin [3]) behauptet, Paul Foucher sei der alleinige Verfasser des Stückes gewesen; doch hat Victor Hugo selbst nach dem Misslingen der Aufführung seine Urheberschaft — wenigstens teilweise — eingestanden. [4])

Maske versehen in der Bastille gelebt habe. Das Stück enthält einige anmutige Partien, z. B. das Lied der Alix de Ponthieu (II. Akt, 2. Scene). Über den Grund der Nichtvollendung des Dramas vergleiche man Biré, V. H. ap. 1830, I, 254.

[1]) Man vgl. die abfälligen Recensionen über diese Sammlung von Lefranc in R. d'A. dram. 1886 II, p. 87 ff. und von Brunetière in der R. d. d. M. vom 1. Mai 1886, p. 214 ff.

[2]) Das Stück wurde einmal ohne Erfolg gespielt am 13. Febr. 1828 auf dem Odeontheater zu Paris.

[3]) cfr. H. rac. II, 178 u. 234.

[4]) Man vergleiche den Brief H.s an die Redaktion des „Journal des Débats“, p. 259 in der Ausgabe von Hetzel; ebenso den Brief des Dichters an Victor Pavie vom 29. Febr. 1828 (Corr. I, 172); ferner Lesclide, p. 198 und Claretie, p. 26. Während Biré V. H. av. 1830, p. 456 — gemäss Souriau: „se conformant à son système de dénigrement“ — festzustellen sucht, dass „Amy Robsart“ ein Werk H.s sei, führt Souriau, p. 255 als Gegner dieser Annahme einen Brief Paul Fouchers an vom 5. Sept. 1827, in dem dieser sich der Redaktion des „J. des Débats“ gegenüber als den Verfasser des genannten Dramas hinstellt: „C'est moi qui en suis l'auteur. A la vérité M. V. H., mon beau-frère, s'est chargé de le lire au comité, et d'en suivre les répétitions ce qui explique naturellement votre erreur“. Abgesehen davon, dass dieser Brief nicht jede Thätigkeit H.s an der Abfassung des Dramas ausschliesst, giebt ein Bericht

Nach Ausscheidung dieser dramatischen Versuche und Skizzen bleiben die zehn Dramen Hugos, nämlich: „Cromwell“, „Marion de Lorme“, „Hernani“, „Le Roi s'amuse“, „Lucrèce Borgia“, „Marie Tudor“, „Angelo“, „Ruy Blas“, „Les Burgraves“ und „Torquemada“, zur Besprechung übrig. [1]) Mit diesen Stücken hat sich die vorliegende Abhandlung eingehend zu beschäftigen, wobei besonders die Bühnenschicksale der Dramen berücksichtigt werden, an die sich füglich eine Erörterung der dramatischen Technik, sowie die Charakteristik der im Drama auftretenden Personen — vor allem der Frauengestalten — anschliesst.

---

aus dem „Moniteur“ vom 12. Febr. 1828, p. 168, den ebenfalls Souriau (p. 305) abdruckt, den Beweis, dass H., wenn nicht der einzige, so doch der hauptsächliche Urheber des Dramas war; es heisst da: „On repète assidûment le drame d'„Amy Robsart“. Dans la préface d'un drame très extraordinaire qu'il vient de publier, l'auteur d'„Amy Robsart“ dit que si son „Cromwell“ [sic!] était destiné à la scène, il pourrait bien le disposer pour elle et qu' alors il serait probablement reçu et sifflé“. Nach Barbou p. 119 schenkte H. das Manuskript des Dramas an Alex. Dumas père. — Während also die Autorschaft von „Amy Robsart“ dem Dichter zuzuerkennen ist, so hat derselbe aber durchaus keinen Anspruch auf eine Urheberschaft der Tragödie „Phocion“, von der H. in seiner Schrift „Littérature et Philosophie mêlées“ als von seinem Eigentume spricht. Biré (V. H. av. 1830, p. 184) wies überzeugend nach, dass der Verfasser dieses Stückes J. C. Royou, ein Bruder des Abbé Royou (1745—1828), gewesen ist!

[1]) In der Hetzelschen Ausgabe ist dem Drama „Marie Tudor“ noch das Libretto „Esmeralda“ beigegeben. Es stellt Scenen aus dem Romane H.s: „Notre-Dame de Paris“ dar und wurde von der treuen Verehrerin des Dichters Louise Bertin in Musik gesetzt. Der Titel der ersten Ausgabe lautete: „La Esmeralda, opéra en 4 actes, musique de M[elle] Louise Bertin, paroles de M. Victor Hugo, décors de MM. Philastre et Cambon.“ P. 1836. 8° Schlesinger, Jonas Barbe, 1 fr. — Dieses Libretto kommt natürlich für diese Schrift nicht in Betracht.

Wir haben uns bemüht, bei der Ausarbeitung des Themas das Wort Sainte-Beuves zu beachten, wonach der Litterarhistoriker des 19. Jahrhunderts ein Buch schreiben müsse: „nourri de toutes sortes d'informations sur la vie et l'esprit d'un temps encore voisin de date et déjà lointain de souvenir". [1])

---

[1]) cfr. Sainte-Beuve: Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, tome II, 146. 2 vol., P. 1861. 8 ° Garnier frères.

Kapitel I.

„Cromwell."

Beginnen wir mit demjenigen Stücke, welches den dramatischen Ruf des französischen Lyrikers begründete, mit „Cromwell". Victor Hugo war nicht mehr unbekannt, als er dieses Werk in Angriff nahm. Seine lyrischen Gedichte[1]) und seine Romane[2]) hatten ihm schon Tausende von Herzen gewonnen. Mit der Herausgabe des „Cromwell" betrat der Dichter den Pfad des Kampfes gegen veraltete, überlebte Ideen und vernichtete so mit einem Schlage die behagliche Ruhe seines Lebens. Er scheint die Stürme vorausgesehen zu haben, welche über ihn, den kühnen Steuermann, hereinbrechen sollten. In der Vorrede seines ersten Dramas heisst es: „Fasse Dieu qu'il [l'auteur] ne se repente jamais d'avoir exposé la vierge obscurité de son nom et de sa personne aux écueils, aux bourrasques, aux tempêtes du parterre, et surtout (car qu'importe une chute?) aux tracasseries misérables de la coulisse; d'être entré dans cette atmosphère variable, brumeuse, orageuse, où dogmatise l'ignorance, où siffle l'envie, où rampent les cabales, où la probité du talent a si souvent été malconnue, où la noble candeur du génie est quelquefois si

---

[1]) „Odes et poésies diverses" (Juni 1822); „Nouvelles Odes" (März 1824); „Odes et Ballades" (Okt. 1826).

[2]) „Han d'Islande" (Febr. 1823), Paris, Persan 4 vol. in 12°; „Bug Jargal" (Jan. 1826), Paris, Urbain Canel, in 18°.

déplacée, où la médiocrité triomphe de rabaisser à son niveau les supériorités qui l'offusquent, où l'on trouve tant de petits hommes pour un grand, tant de nullités pour un Talma,[1]) tant de Myrmidons pour un Achille.“ [2])

Wie uns dieser Herzenserguss eines aufstrebenden jugendlichen Talentes zeigt, war eine besondere Verwegenheit erforderlich, um die zweihundertjährigen Fesseln des Klassicismus, welche das Theater umschlangen, zu zerbrechen. Aber Victor Hugo fühlte die Energie in sich, den Kampf zu unternehmen, nachdem ihm durch die Beschäftigung mit Shakespeare ein tiefer Hass gegen den Afterklassicismus seiner Zeit eingeflösst worden war. So begann er mit der Begeisterung eines 24jährigen Dichters sein erstes Drama am 6. August 1826; und schon am 25. Oktober waren die ersten vier Akte beendet, welche über 5000 Verse zählten. Länger arbeitete er an dem umfangreichen fünften Akte (1679 Verse), den er zwar schon am 28. Oktober begann, jedoch erst im Anfang Februar 1827 vollendete.[3])

Wie wir durch den Témoin[4]) erfahren, hatte Hugo die Absicht, dem damals schon 65jährigen Schauspieler Talma von der „Comédie française“ die Titelrolle des

---

[1]) Über diesen berühmten Schauspieler schreibt Parigot (p. 20): „Il modernisait son art par un souci de réalisme très étudié . . . Il passa son existence à jouer des tragédies, et il paraît bien qu'il avait le goût du drame.“

[2]) cfr. Pr. de „Cromw.“ p. 41.

[3]) Nach dem Originalmanuskripte wurde der erste Akt begonnen am 6. Aug., beendet am 24. Aug.; der zweite wurde begonnen am 31. Aug., beendet am 20. Sept.; der dritte begonnen am 22. Sept., beendet am 9. Okt.; der vierte Akt begonnen am 11. Okt., beendet am 25. Okt. — Beim fünften Akte ist nur das Anfangsdatum, der 28. Okt. angegeben, nicht das Datum der Beendigung desselben. — Bei der Verszählung sind die Prosazeilen des Briefes von Mancini (II, 2) nicht mitgerechnet.

[4]) H. rac. II, 221; sowie bei Lesclide, p. 210.

Dramas zu übertragen: doch machte ein jäher Tod desselben (am 19. Oktober 1826) dieser Lieblingsidee des Dichters ein Ende. Ohne Hoffnung, einen zweiten Talma finden zu können, soll dann Victor Hugo dem Drama jenen enormen Umfang von 6600 Versen gegeben haben, der es für eine Bühnendarstellung ungeeignet machte;[1]) desgleichen soll die Ausarbeitung des letzten Aktes durch Talmas Tod verlangsamt worden sein: „M. V. H. n'ayant plus d'acteur ne se pressa plus.“ Während die letztere Behauptung als zutreffend angesehen werden darf, ist bezüglich der ersteren durch Birés Forschungen nachgewiesen, dass Hugo schon vor dem Tode des gefeierten Schauspielers den ersten Akten die gewaltige Ausdehnung von je über tausend Versen gegeben hatte; es geht dies aus einem Briefe des Dichters an Adolphe de Saint-Valry deutlich hervor.[2]) Hiermit steht auch eine in der Vorrede gegebene Andeutung im Einklang, der zufolge Victor Hugo in seiner Stellung „zwischen der akademischen Charybdis und der administrativen Scylla“ erkannt habe, es müsse eine Bühnendarstellung „Cromwells“ auf derartige Hindernisse stossen, dass es besser sei, von vornherein auf eine solche zu verzichten: „C'est pourquoi il s'est livré libre et docile aux fantaisies de la composition, au plaisir de la dérouler à plus larges plis, aux développements que son sujet com-

---

[1]) H. rac. II, 224. Ein „Klassiker“, namens Géraud, schrieb am 30. April 1830 in sein Tagebuch: „Après de longs et pénibles efforts, je viens d'achever enfin le prétendu drame que M. V. H. a fait précéder d'une préface arrogante,“ cfr. Maurice Albert: „Géraud, un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration, fragment d'un journal intime“. P. Flammarion o. J., p. 257. Das Drama zählt übrigens nicht 7000 Verse wie Schulz (p. 4) angiebt. Der Vorwurf von Schulz (p. 4), Hugo habe nicht gewusst, wie lang ein bühnengerechtes Drama sein müsse, ist vollends abzuweisen. Schulz übersieht, dass „Cromw.“ ein Kampfdrama sein sollte.

[2]) cfr. Brief vom 11. Oktober 1826, bei Biré abgedruckt; derselbe findet sich nicht in der „Corr. de V. H.“

portait et qui, s'ils achèvent d'éloigner son drame du théâtre, ont du moins l'avantage de le rendre presque complet sous le rapport historique.“ [1])

Das Stück wurde also zu einem Buchdrama; dennoch hegte der Dichter den Gedanken, dasselbe eines Tages aufgeführt zu sehen. Er bemerkte, dass im Gegensatze zur alten Schule das neue Drama nicht eine, sondern zwanzig und mehr Individualitäten enthalten müsse: „on conçoit qu'un pareil tableau sera gigantesque: il y aura foule dans le drame.“ [2]) Ausserdem wies er auf das Beispiel der Griechen hin, die oft tagelang im Theater, ohne Überdruss zu empfinden, weilten. In der That würde die Geduld eines griechischen Theaterpublikums bei der Aufführung „Cromwells“ erforderlich sein, dessen Recitation fast acht Stunden in Anspruch nimmt!

Nur einmal (im Jahre 1883) lief die Nachricht durch die französischen Blätter: „L'Odéon donnera cet hiver le drame de „Cromwell“ de V. H.“; es hatten sich Hugos Freunde Paul Meurice und Auguste Vacquerie mit Zustimmung des greisen Dichters bereit erklärt, die notwendige Kürzung des Stückes vorzunehmen. Gegen ein solches Verfahren protestierte unter anderen ein Mitarbeiter der „Revue Générale“: [3]) „Cromwell“ tel qu'il est, ne me paraît pas susceptible de réduction: on ne taille pas dans une œuvre de cette importance, comme dans du drap. V. H. en composant ce drame a eu en vue uniquement d'en faire une démonstration pratique et détaillée de sa

---

[1]) cfr. „Pr. de Cromw.“, p. 41. Hugo gab selbst zu, dass sein Stück bei einer Aufführung ausgepfiffen sein würde. Vgl. Nettement II, 405.

[2]) Über 60 Schauspieler wären zur Aufführung „Cromwells“ nötig. Sehr richtig bemerkt Nebout (p. 116) im Hinblick hierauf: „L'auteur a pris le vaste pour le grand . . . tous les ministres figurent dans une scène où ils ne prononcent pas un mot“!

[3]) Artikel von Dancourt, im September 1883, p. 406 f.

nouvelle poétique du théâtre". Es unterblieb auch wirklich die geplante Aufführung des Stückes.

Sein Erstlingsdrama widmete der Dichter seinem Vater, dem General Léopold Hugo, mit welchem er sich auf der Hochzeit seines Bruders Abel im Jahre 1825 wieder versöhnt hatte. [1])

Zu Beginn Februar 1827 las Victor Hugo selbst das vollendete Werk im Salon seines Schwiegervaters Pierre Foucher einem intimen Kreise vor: [2]) aber erst im Dezember des Jahres erschien die erste Druckausgabe mit der vom Oktober datierten Vorrede. [3])

Der Inhalt des immensen Stückes ist in grossen Zügen folgender:

I. Akt. Der Dichter versetzt uns in eine Londoner Schenke, in welcher sich frühmorgens eine Anzahl Adliger, an ihrer Spitze der geächtete Lord Ormond, zur Verschwörung wider den allgewaltigen Cromwell versammelt haben. Nach einiger Zeit treten eine Anzahl Puritaner ein, welche ebenfalls dem Protektor grollen, weil er sich zum König aufzuwerfen beabsichtigt. Es entspinnen sich erregte Gespräche zwischen den ungleichen Parteien. Ein Herold tritt auf und ordnet eine Schliessung der Wirtshäuser an, sowie ein allgemeines Fasten zu Ehren der bevorstehenden Krönung Cromwells. — Unter den Adligen

---

[1]) cfr. H. rac. II, 231. — H.s Vater war sehr ärgerlich darüber gewesen, dass Victor auf die militärische Laufbahn verzichtet hatte, um sich der Litteratur widmen zu können; doch stimmten ihn die Erfolge des Sohnes günstiger.

[2]) cfr. Brief H.s an Sainte-Beuve vom 8. Februar 1827 (Corr. I, 261), sowie H. rac. II, 226.

[3]) Der Titel der ersten Druckausgabe lautete: „Cromwell, drame en cinq actes et en vers libres par V. Hugo. Paris 1827, chez Ambroise Dupont & Cie., imprimerie J. Tastu." — 8°. 8 fr. cfr. „La France Littéraire ou Dictionnaire bibliographique" par J. M. Quérard. P. 1830, tome IV, p. 157. — Asselineau, p. 271 giebt irrtümlich 1828 als Erscheinungsjahr des Dramas an.

befindet sich auch des Protektors Sohn Richard, der ohne Kenntnis der finsteren Pläne seiner Kameraden sich ihnen zugesellt hat.

II. Akt. Im Bankettsaal des Whitehallpalastes empfängt Cromwell die Gesandten der europäischen Höfe und nach ihnen seine Familie. Kaum haben ihn seine Angehörigen verlassen, so meldet der Geheimschreiber Cromwells die Entdeckung einer Verschwörung, an der sich auch sein Sohn Richard beteiligt habe. Seine Worte werden durch zwei Verräter aus den Reihen der Verschworenen bestätigt. Sofort wird Richard in Haft genommen. Inzwischen ist es dem Lord Rochester, der auch zu den Verschwörern zählt, gelungen, in der Kleidung eines Geistlichen bei Cromwell Zutritt zu erhalten. Er erfährt von dem Verrate und benachrichtigt rechtzeitig seinen Freund Ormond.

III. Akt. In einem anderen Saale des Whitehallpalastes haben die vier Narren Cromwells eine Unterredung, in der sie über die Liebe Rochesters zu Francis, der jüngsten Tochter des Protektors, spotten. Letzterer erscheint alsbald mit seiner Lieblingstochter. Im Gespräche mit ihrem Vater verurteilt Francis die Mörder Karls I., ohne zu ahnen, dass Cromwell selbst deren Anführer war. Schmerzdurchdrungen entfernt sich der Protektor. — Mit der Erzieherin der jungen Francis erscheint der als Geistlicher verkleidete Rochester. Eben steht er im Begriff, der betroffenen Francis seine Liebe zu offenbaren, da kommt Cromwell unvermutet zurück. Nur die Geistesgegenwart der Francis rettet den Ueberraschten vor dem Tode; dieselbe giebt vor, ihre Erzieherin, die Dame Guggligoy, sei der Gegenstand der Bitten des vor ihr knieenden Kaplans gewesen. Belustigt ordnet der Protektor eine sofortige Vermählung mit derselben an. — Der verwirrte Rochester hat statt eines Liebesgedichtes aus Versehen der Tochter Cromwells den Brief an einen der Mitverschworenen über-

reicht, in dem ein neuer Anschlag mitgeteilt wird. Die erschreckte Francis benachrichtigt sofort ihren Vater. Diesem haben die Abgeordneten des Parlaments die Krone angeboten. Doch giebt der Protektor eine ausweichende Antwort.

Am Abende bringt man Cromwell den gewohnten Schlaftrunk, in den aber Rochester ein betäubendes Pulver gemischt hatte. Cromwell, der diese List durch den aufgefangenen Brief erfahren hat, zwingt den angeblichen Kaplan, den Trunk zu nehmen, worauf Rochester bewusstlos niedersinkt. Er hat keine Zeit mehr, seine Freunde zu warnen. Bald darauf erscheint der Astrolog Manasse und prophezeit dem aufhorchenden Cromwell einen gewaltsamen Tod für den Fall, dass er die Krone annähme.

IV. Akt. Am Hauptthore des Schlossparkes hält der als Soldat vermummte Cromwell die Nachtwache, um selbst seine Feinde zu empfangen. Diese erscheinen und gelangen unbehindert in das Schloss. Die Narren und der Astrolog kommen gleichfalls und machen sich über den Protektor lustig, dessen Ermordung sie zu sehen hoffen. Lord Ormond erscheint wieder mit seinen Gefährten, welche den betäubten Rochester tragen, den sie für Cromwell gehalten haben. Der Sohn Cromwells, Richard, kommt auch hinzu; denn es ist ihm gelungen, seiner Haft zu entfliehen. Er belauscht die Verschwörer und erfährt, dass es sich um das Leben seines Vaters handle. Er stürzt vor und bittet um Gnade für denselben. Der wachehaltende Cromwell sieht mit Rührung, dass er seinen Sohn verkannt hat. Inzwischen erwacht Rochester, und die Verschwörer bemerken ihren verhängnisvollen Irrtum; denn schon werden sie von den Soldaten des zürnenden Protektors umzingelt. Derselbe verkündet ihnen das Todesurteil.

V. Akt. Im grossen Saale des Westminsterpalastes ist der Königsthron errichtet; man legt die letzte Hand

an die Ausschmückung des Saales. Dort hat der Palastlieferant Barebone eine Zusammenkunft mit den verschworenen Puritanern, wobei dem General Lambert die Aufgabe des Tyrannenmordes zugeteilt wird. Da man Barebone, der um Schonung der kostbaren Teppiche bei der Erdolchung Cromwells bittet, verhöhnt, verrät derselbe erzürnt dem Protektor den Blutplan.

Nach und nach füllt sich der Saal; das unmutige Volk harrt finster auf das Kommen Cromwells. Dieser erscheint in festlichem Zuge und nimmt auf dem Throne Platz, an den sich die Verschwörer drängen. Man bekleidet ihn mit dem Purpurmantel und überreicht ihm den Degen. Der General Lambert bringt die Krone, um bei deren Annahme durch den Protektor diesen zu erdolchen. Doch schon erhebt sich Cromwell mit Würde und weist zum Erstaunen aller die angebotene Ehrung zurück. Die enttäuschten Verschwörer verschwinden unter dem jubelnden Volke. Hierauf begnadigt der Protektor die zum Tode verurteilten Adligen, wie auch den Puritaner Carr, der ihm den Mordanschlag verraten hatte. Ja! selbst als ein fanatischer Mensch mit dem Dolche in der Hand auf ihn zustürzt, begnadigt er auch ihn, doch wird derselbe von der erzürnten Menge zerrissen, während der Lord-Protektor sinnend auf dem Throne murmelt:

„Quand donc serai-je roi?“ —

Mit diesem Worte, das sozusagen die Seele des Dramas ausmacht, schliesst das abwechslungsreiche Stück. Aber nur notdürftig verbindet der Gedanke: „Wird Cromwell König, oder nicht?“ die kaleidoskopisch um den Protektor sich gruppierenden Scenen. Anstatt in gerader Linie fortzuschreiten, wie es die auf menschlicher Gemütskenntnis beruhende Regel der Alten vorschrieb, zieht die Handlung weite Windungen um die Mittelfigur, wie wenn es sich um die Ausmessung eines Palastes handle: sie

schreitet nicht vorwärts, sondern geht spazieren. Vor allem leidet der erste Akt an ermüdenden Scenen: die Puritaner streiten sich endlos über biblische Stellen, statt dass sie ein Komplott gegen Cromwell schmieden, wie es ihre Absicht war (I, 9 ff.); desgleichen sind die Adligen mit allen möglichen Nebendingen beschäftigt (I, 12). Auch die Narrenscenen des dritten Aktes haben eine unnatürliche Ausdehnung; bei einer Reduktion derselben würde aber vielleicht des Dichters Grundsatz von einer entsprechenden Vermischung des „Grotesken“ und Erhabenen zu kurz gekommen sein: man darf eben nicht vergessen, dass „Cromwell“ ein Kampfdrama war.[1]) Berichtet zwar die Geschichte nicht die Existenz von Narren am Hofe Cromwells, so liess doch jedenfalls die Epoche des Protektors die Einführung solcher zu, da die Sitte, Narren zu halten, bis in das siebzehnte Jahrhundert hinabreicht.[2])

Hinsichtlich der Beobachtung der Einheit der Zeit und des Ortes sei bemerkt, dass die Handlung am 25. Juni 1657, drei Uhr morgens ihren Anfang nimmt, um mit dem 26. Juni mittags zu schliessen; dabei ist im ganzen

---

[1]) Man hat nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, dass schon der erste Vers des Dramas den Kampf gegen die „klassischen“ Theorien zum Ausdrucke bringt: er enthält nur ein Datum, ohne jede Umschreibung.

[2]) Für die Rechtfertigung der erwähnten Abschweifungen im Drama könnte man allenfalls auf den „rapport historique“, der besonders von Ludovic Vitet (1802—1873) in seinen historischen Scenen zur „Liga“ gepflegt und ausgebildet wurde, hinweisen. Einer solchen Auffassung widerspricht aber die Absicht H.s, ein aufführbares Drama schreiben zu wollen (siehe oben). Vitet seinerseits verwahrte sich entschieden gegen den Titel eines „dramatischen Dichters“; er schrieb: „Je n'ai point aspiré à faire des drames; je ne saurais trop le répéter . . . ce n'est point une pièce de théâtre que l'on va lire, ce sont des faits historiques présentés sous la forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame“, cfr. „La Ligue“, Introd. p. 2. Vitet will nicht einmal, dass man sein Stück auch nur als einen „essai de drame historique“ bezeichne!

Stücke die Stadt London der Schauplatz; allerdings wechselt er mit jedem Akte innerhalb der englischen Metropole.[1]) Trotz seines energischen Ansturmes gegen die Regel der drei Einheiten hatte sich also Victor Hugo derselben ziemlich angepasst, was um so beachtenswerter ist, als der Umfang des Dramas jedenfalls eine längere Dauer der Handlung erwarten liess. Der Dichter schrieb zur Aufklärung dieser Thatsache in der Vorrede des Dramas: „Ce n'est pas avec la permission d'Aristote, mais avec celle de l'histoire que l'auteur a groupé ainsi son drame; et parce que, à l'intérêt égal, il aime mieux un sujet concentré qu'un sujet éparpillé.“ [2])

Eine Reihe gekünstelter oder geradezu unmöglicher Situationen verraten den Anfänger in der dramatischen Kunst. Hierhin gehören besonders die zahlreichen, viel zu langen À-part-Scenen, die im allgemeinen auf eine ungenügende Charakteristik der sprechenden Personen zurückzugehen pflegen. [3]) Wie Hugo selbst gesteht, wollte er durch diese À-part-Scenen den inneren Zustand der auftretenden Personen zum Ausdrucke bringen.[4])

Über die unnatürliche Geschwätzigkeit der Verschwörer im ersten Akte (I, 2. 5 ff.) ist schon gesprochen worden; es erübrigt noch, darauf hinzuweisen, dass es wenig glaubwürdig erscheint, eine solche Menge Verschworener hätten

---

[1]) Die erstrebte Einheit des Ortes wird im vierten Akte absurd, wo der General Lambert mit seinen Anhängern im Krönungssaale selbst konspirieren muss. Wie war es den Puritanern möglich geworden, zu früher Morgenstunde in den Saal zu gelangen? — Lanson (p. 959) glaubt, H. habe die Zeiteinheit aus Furcht vor dem Melodrama beibehalten.

[2]) Pr. de „Cromw.“ p. 41.

[3]) Man vgl. p. 72, 73, 208, 209, 213, 248, 292 etc.

[4]) cfr. Pr., p. 30. — Besonders zahlreich sind die À-part-Scenen in H.s Drama „Hern.“

in einer öffentlichen Schenke unbeachtet Beratung pflegen können! [1])

Sehr unwahrscheinlich dünkt mir sodann die Art und Weise, wie der verkleidete Rochester den Protektor belauscht, den er nicht einmal kennen soll(!), als ob die Verkleidung aus ihm einen ganz neuen Menschen gemacht hätte (II, 15). [2]) Der Dichter erklärt ferner nicht, wie Rochester das Empfehlungsschreiben von Milton bekommen habe, den er in einer späteren Scene verhöhnt (III, 2 p. 189). — Wie ungeschickt ist ferner die Scene, in der das Eindringen der Verschwörer in den Palast geschildert wird! Cromwell, der als Soldat vermummt ist, kennt nicht einmal das Losungswort, welches ihm von einem stupiden Verschwörer einfach vorgesagt werden muss, worauf der vermeintliche Soldat es nachspricht! Es war doch weit natürlicher, dass die Verschwörer Verrat witterten und den Wachtposten eventuell niederstiessen, wenn sie es nicht vorzogen, zu entfliehen. [3])

Schliesslich erscheint die Heranziehung der Astrologie sehr künstlich; denn Manasse kommt nur, um dem Protektor Gold zu überreichen, nicht aber, um ihm zu weissagen, zumal da er weiss, dass gerade Cromwell auf die Sterndeuterei die Todesstrafe gesetzt hat (p. 248). [4])

---

[1]) Parigot (p. 137) sieht in der Verschwörerscene eine Reminiscenz des Dichters aus „Fiesko“ und „Cinna“.

[2]) Die Bemerkung Rochesters im Gespräche mit Ormond, dass er bei einem Cromwell zu Ehren gegebenen Bankette nur dessen Tochter Francis, nicht aber den Protektor selbst beachtet habe, ist nicht im stande, die Sachlage wesentlich zu ändern (cfr. I, 3, p. 61).

[3]) cfr. „Cromw.“, p. 268—275. Auch im dritten Akte sind die Scenen willkürlich aneinander gereiht. „Ce qui manque à „Cromw.“ c'est l'unité d'impression“ (Nebout, p. 112).

[4]) Dem Fatum fällt auch eine gewisse Rolle im Drama zu; doch steht unter seinem Einflusse eine verhältnismässig unbedeutende Person, nämlich der den Verschwörern und Cromwell zugleich dienende Lord Broghill (p. 57). Das Schwanken seines Charakters

Es sei nach der Erörterung der dramatischen Mängel auf einige der besten Partien des Stückes hingewiesen. Zu diesen gehört die Rede des Dichters Milton, welcher Cromwell an die Iden des März erinnert (III, 4). Auch die Entlarvungsscene des Royalisten Davenant verrät eine geschickte Hand (III, 13). Die Thronrede Cromwells ferner birgt gewaltige Effekte in sich (V, 12 p. 364). — Ähnlich wie bei der Überraschung Davenants durch den Protektor zeigt sich das Genie des Dichters in der prächtig durchgeführten Entlarvung der übrigen Verschwörer (V, 13 p. 375), und endlich ermangelt die kecke Strafpredigt Carrs (V, 14) trotz mancher Plattheiten nicht der dramatischen Wirkung. [1])

Betrachten wir jetzt die Hauptgestalten des Dramas. Der Held des Stückes, Cromwell, steht unter dem Banne einer Vision, die ihm die Königskrone verheissen hat. Diese Idee hat sich dermassen in ihm befestigt, dass er trotz der dringenden Warnungen seiner Freunde (III, 3) und der Entdeckung zweier Verschwörungen daran festhält (p. 96, 118, 122). Der langsam auftauchende Zweifel an dem Gelingen seines Planes wird durch die Erinnerung an seine Jugendvision rasch beseitigt (cfr. p. 253.) Nach wie vor waltet Cromwell zum Ärger der Republikaner wie ein König (p. 89, 190 etc.); so lässt er die fremden Gesandten (p. 102) und das Parlament (p. 187) stundenlang warten. Beim Empfange der ersteren redet er in herrischem Tone und mit demütigender Herablassung; er weist die ihm vom spanischen Könige zugedachte Ehrung in verletzender Weise zurück (p. 109).

---

ist übrigens gut dargestellt. Einesteils ist Lord Broghill dem Protektor für eine Lebensrettung zu Dank verpflichtet, anderenteils treibt ihn sein Adelsstolz, den Usurpator zu stürzen.

[1]) Effektvoll wird die Errichtung des Thrones zu der des Schafottes des hingerichteten Königs in Gegensatz gestellt (V, 1, p. 312); hierzu passt ein Wort Lord Ormonds über Cromwell:
„Il croit marcher au trône et son gibet s'apprête" (p. 83).

Schon ist dem mächtigen Protektor das Haschen nach der Volksgunst unbequem geworden: sein treu ergebenes Heer soll ihm zur Erreichung seines Zieles genügen. Besonders ist Cromwell über den Widerstand seiner Verwandten verstimmt, die von einer Annahme der Königswürde durch ihn nichts wissen wollen. Sein Unmut darüber macht sich in den Worten Luft:

„Je ne suis pas heureux! . . .
Non. De tout mon destin l'équilibre est rompu.
L'Europe est d'un côté: mais ma femme est de l'autre!“

Die väterliche Liebe in Cromwell zeigt sich sehr schön in seinem tiefen Schmerze über den vermeintlichen Verrat seines Sohnes Richard (II, 19); obgleich er ihn verhaften lässt, verlangt er doch eine milde Behandlung für denselben. Wie jauchzt sein Herz in Freude auf, als er die Schuldlosigkeit des Jünglings erfährt!

Es hat uns in der That der Dichter seinem Plane gemäss in Cromwell einen Tibère-Dandin vorgeführt, wobei er es verstanden hat: „à crayonner le théologien, le pédant, le mauvais poète, le visionnaire, le bouffon, le père, le mari, l'homme-Protée, en un mot un Cromwell double: homo et vir.“ [1]) Diese Antithese einmal zugelassen, müssen wir gestehen, dass es Hugo gut gelungen ist, in Cromwell einen sklavischen Tyrannen und einen allmächtigen Pantoffelhelden zu zeichnen; denn derselbe Cromwell, den man wegen seiner Grausamkeit fürchtet (cfr. p. 79, 90, 120), dessen Fähigkeit in der Leitung seiner Untergebenen (p. 243) sogar von seinen Feinden anerkannt wird (p. 307) — dieser gleiche Cromwell, der als politischer Heuchler seine Pläne zu erreichen weiss (p. 110 und 139), ist nur ein Spielball in der Hand seiner Gattin, ein Knabe, der sich von seiner siebzehnjährigen Tochter schulmeistern

---

[1]) cfr. Pr. de „Cromw.“, p. 38.

lässt (cfr. III, 5), [1]) und der in seinem eigenen Palaste alle Schmähungen eines fanatischen Puritaners stillschweigend über sich ergehen lässt (p. 132 f.), sowie auch die Verunglimpfung seiner Person durch die Narren und den Astrologen (IV, 5) geduldig gestattet!

Unerträglich wird die Antithese Hugos in der Schlussscene, wo der Gewalthaber sich öffentlich beschimpfen lässt und dem hasserfüllten Spötter in Huld verzeiht (V, 14). Ja! selbst dem auf ihn eindringenden, blutdürstigen Fanatiker ruft er zu: „Allez en liberté, allez en paix!“ (p. 387). Diese Scenen widersprechen nicht nur dem Charakter Cromwells, sondern entbehren auch jeden Effektes: das Stück hätte mit der Zurückweisung der Krone durch den Protektor schliessen müssen (V, 12). [2])

Von den weiteren Personen des Stückes interessiert uns in erster Linie Lord Ormond, der als treuer Anhänger Karls II. blindlings dessen Weisungen folgt (p. 55). Als offene Natur verabscheut er das Schleichwesen und Schwanken seines Schulkameraden, des Lord Broghill. So sehr Ormond auch Cromwell hasst, duldet er doch nicht, dass man in seiner Gegenwart den Protektor verleumdet (p. 62). Selbst Cromwell schätzt ihn wegen seiner Mannhaftigkeit:

---

[1]) Es ist vielleicht der Erwähnung wert, dass die historische Francis erst neun Jahre alt war; denn sie war im Jahre 1648 geboren; das Drama H.s aber spielt 1657.

[2]) Absolut unverständlich ist die plötzlich eintretende Reue Cromwells über den Königsmord (p. 155); sie entbehrt jeder psychologischen Begründung; nicht ein Moment der von Cromwell durch den Dichter gegebenen Charakteristik lässt so etwas erwarten. — Sehr wenig gefällt Nebout die Charakterzeichnung Cromwells; er schreibt (p. 113): „Cromwell renversant les rois est grand. Cromwell rêvant le trône est vulgaire; l'auteur . . . fait l'étude d'une petitesse dans une grande âme qui a une petitesse.“ — Über Cromwell als Helden eines Dramas vgl. Freytag, p. 86.

„J'estime cet Ormond. Il parle bravement:
Le cœur d'un vrai soldat jamais ne se dément!"

Als „echter Soldat" hegt Ormond keine Angst vor dem Tode; einzig und allein fordert er eine Hinrichtung durch das Schwert, statt der schimpflichen durch den Strang (p. 373). — Es berührt uns wohlthuend, dass Cromwell diesen sympathischen Recken begnadigt.

Ein prächtiges Gegenstück zu dem ernsten, bejahrten Ormond bildet der lebenslustige Rochester. Ihm liegt die Idee einer Verschwörung unendlich fern: in selbstgefälliger Eitelkeit will er jedem sein Gedicht auf die schöne Francis vorlesen. Witz und Schlagfertigkeit machen ihn vorzüglich für das Amt eines Hauskaplans bei Cromwell geeignet; er ist sehr froh, seine „schöne Egérie" täglich sehen zu können. In keckem Übermute kritisiert Rochester gewandt den verdutzten Milton (p. 189), der nur mit groben Worten zu erwidern weiss. Das Sprühfeuer seines Mutterwitzes entfaltet der „Kaplan" in seinen drolligen Bibelerklärungen (p. 196 ff. und 230).[1] Allmählich gelangt der Jüngling zur Einsicht über seine vielen dummen Streiche und pathetisch erklärt er: „Ah! j'en deviendrai sage!"

Diese naive, leichte Natur ist ebenso wie die männliche Natur des Lord Ormond ausgezeichnet dargestellt; beiden können wir unsere ganze Sympathie zu teil werden lassen.[2])

Als dritter in ihrem Bunde erscheint Richard Cromwell. Mit Rochester teilt er die Lebenslust, mit Ormond

---

[1]) Erstaunlich ist die Bibelkenntnis V. H.s; mit den seltensten Namen wirft er spielend um sich.

[2]) Über Rochester schreibt Souriau (p. 312, Anm. 1): „Dans „Cromw." lord Rochester rappelle le „Barbier de Séville" même par son entrée en scène. Rien n'y manque, ni la chanson dans la coulisse, ni les couplets écrits sur le genou." Man kann ebenso Rochester als einen molièreschen Scapin bezeichnen.

die Gutmütigkeit und Offenherzigkeit. Als guter Freund hat er für seine Kameraden schon oft in die Tasche gegriffen; gleich ihnen hasst er die Puritaner, von denen er ein wenig anmutiges Bild entrollt (p. 96). Erheiternd benimmt sich Richard dem Hauskaplan gegenüber, durch den er sich hintergangen wähnt (II, 17). Seine Kindesliebe tritt sehr schön hervor; denn er zürnt seinem Vater nicht, der ihn hat verhaften lassen; vielmehr tritt er mutig für ihn ein, sobald er ihn in Gefahr glaubt. Die Erhebung zur Würde eines Pairs von England schlägt er aus, da er sich noch zu jung fühlt.

Im schroffen Gegensatze zu diesen drei ansprechenden Gestalten stehen drei weitere Hauptfiguren des Dramas. Der Angesehenste der Puritaner ist Carr, der sieben Jahre lang seine Unverschämtheit im Kerker hat büssen müssen. Der Hass gegen Cromwell macht ihn fast zum Narren; er überhäuft den Protektor mit Schmähungen, als er die Sache seiner Gefährten verrät. Die Wut Carrs auf den toten König offenbart sich in ungemein roher Weise; er ruft dem Protektor zu:

„Quant à la mort de Charle où tu crois voir ton crime,
C'est le seul acte saint, vertueux, légitime,
Par qui de tes forfaits le poids soit racheté,
Et de ta vie encore c'est le meilleur côté!“

Gegen die Begnadigung dieses widerlichen Menschen empört sich unser sittliches Gefühl um so mehr, als Carr trotz seiner anmassenden Reden ein Feigling ist (p. 130). Dieser Kontrast stört die Einheit in Carrs Charakter. Der Dichter hätte mit Leichtigkeit diesen Fehler vermeiden können.

Verächtlicher noch als Carr sind dessen Gefährten Barebone und Lambert. Beide stehen im Dienste Cromwells und haben viele Wohlthaten von demselben empfangen. Barebone ist eine selbstsüchtige und feige

Natur: seine Mitverschworenen verrät er, weil er für den eingelieferten Thronsammet fürchtet. In engherziger Beschränktheit will er alles nach dem Bibeltexte geordnet sehen:

„Pour l'Angleterre, amis, point de salut possible,
Tant qu'on ne voudra pas, réglant tout sur la bible,
Imposer aux marchands, pour leurs grains épurés,
Le poids du sanctuaire et les nombres sacrés!"

Im General Lambert paart sich ein seltsamer Ehrgeiz mit der Feigheit: er strebt nach der Krone und hat sich darum, obwohl ihm seine Undankbarkeit Cromwell gegenüber klar ist, den Verschwörern angeschlossen. Nicht nur Cromwell (p. 147), sondern auch die „Rundköpfe" verachten ihn wegen seines Zagmutes (p. 334). Auf die feige Ableugnung seiner feindseligen Vorsätze sind die markigen Sarkasmen des Protektors eine gebührende Antwort, mit der wir vollkommen einverstanden sind.

Die Frauengestalten nehmen in dem Erstlingsdrama Hugos einen sehr bescheidenen Raum ein.[1]) Wenn wir von der Dame Guggligoy, der Erzieherin der jungen Francis, absehen, gehören sämtliche weiblichen Figuren der Familie des Protektors an.

Beginnen wir mit der Charakteristik der jüngsten Tochter Cromwells. Der Dichter zeichnet Francis als ein unschuldvolles, mitleidiges und witziges Mädchen. Vor allem ist es eine liebenswürdige Einfalt und Aufrichtigkeit, welche die siebzehnjährige Jungfrau zu einem Bilde holder Weiblichkeit macht. Francis ist offen und rückhaltlos in der Aussprache ihrer Gedanken. Mit kindlicher Unbefangenheit offenbart sie dieselben ihrem Vater und gesteht ihm ihr warmes Interesse für den unglücklichen König

---

[1]) Nebouts Urteil (p. 117) ist richtig: „Il n'y a pas de femmes dans ce drame, ou celles qui passent devant nos yeux ne laissent point de trace dans notre esprit."

Karl und seine Familie. In ihrer Gerechtigkeitsliebe verurteilt sie heftig die schändlichen Urheber des Königsmordes, ohne auch nur dunkel zu ahnen, dass der Führer derselben ihr eigener Vater gewesen ist.

Als Francis die Absicht Cromwells erfährt, den Thron Englands wieder zu errichten, spricht sie zum unendlichen Staunen ihres Vaters ihre lebhafte Freude über die Rückkehr der Stuarts aus. Es kommt ihr nicht im entferntesten in den Sinn, dass ihr eigener Vater seine Hand nach der Krone ausstrecke; vielmehr meint sie in kindlicher Unschuld:

„Mon père, moi, vous faire cette injure?
Vous croire usurpateur, sacrilège, parjure?
Vous, du roi-martyr prendre le diadème!
Vous joindre à ses bourreaux! régner par son trépas?"

In das Herz dieser „unversöhnlichen Unschuld" ist die Liebe noch nicht eingezogen. Das Mädchen ist nicht wenig erschreckt, als Rochester ihr seine schwärmerische Zuneigung kundgiebt, und als derselbe gar ihre Hand ergreifen will, weicht sie in mädchenhafter Scheu zurück, wobei sie mit sittlicher Entrüstung bemerkt:

„Je vous comprends, monsieur. Vous êtes impudent!
Vous osez chez mon père ainsi vous introduire!"

So leicht aber auch das kindliche Gemüt Francis' durch eine Unvorsichtigkeit verletzt werden kann, so schnell lässt sich das Mädchen wieder versöhnen; denn eine liebevolle Teilnahme an der Lage ihres Mitmenschen erfüllt ihr Herz. Um Rochester seine Zudringlichkeit verzeihen zu können, nimmt sie an, er sei krank, und mit Bedauern spricht sie zu ihm:

„Vous auriez besoin
D'un medecin. Vraiment il a la fièvre chaude!"

Sehr schön zeigt sich Francis' Mitleid in ihrer Betrübnis über das harte Los der königlichen Familie. Ihre Pflegetante, bei der sie, fern von den politischen Wirrnissen

ihrer Zeit, erzogen worden ist, hat in ihr junges Herz eine glühende Liebe zu den Unterdrückten und Notleidenden gelegt. Schon der blosse Anblick des ehemaligen Thronsaales macht auf ihr zartes Gemüt einen tiefen Eindruck; die Erinnerung an den unglücklichen König entpresst ihrem Auge eine Thräne.

Die Intelligenz des Mädchens zeigt sich besonders in ihrem schalkhaften Vorgehen bei der Bestrafung des ungestümen Rochester: auf ihre Veranlassung wird er der Gatte der alten Jungfer Guggligoy; zugleich aber beabsichtigt die kluge Francis durch dieses Manöver, den Jüngling vor dem Zorn ihres Vaters zu bewahren. [1])

Francis ist es endlich, die den Protektor von einer neuen Verschwörung benachrichtigt, indem sie ihrem Vater den aufgefangenen Brief Rochesters überbringt. Hierdurch wird das Mädchen zu einem Faktor in der Weiterführung der Handlung; Francis hat also keine müssige Rolle zur blossen Erfreuung des Lesers. Hugo hat in dem anmutigen und schelmischen Mädchen ein hübsches Gegenstück zu der Person des sorglosen Rochester geschaffen. [2])

Eine ähnliche Sorgfalt, wie auf die Zeichnung Francis', hat der Dichter auf die Charakteristik der Dame Guggligoy [3]) verwendet. Er stellt sie als das Urbild einer dürren, hässlichen, verliebten „alten Jungfer" hin.

---

[1]) Ziemlich abfällig urteilt Nebout über diese amüsante Episode: „Cette scène . . . fait ressortir une niaiserie, qui, elle aussi, arrive au grotesque" (p. 117).

[2]) Nebout freilich meint: „Il existe peut-être, dans la vie réelle, des jeunes filles aussi candides et aussi naives que lady Francis . . ., mais ce caractère qui confine à la sottise ne vaut pas la peine d'être reproduit (ib.)."

[3]) Rapp (Jahrb. II, 561) schreibt bezüglich dieses seltsamen Namens: „Woher der Dichter den tollen Namen „Guggligoy" hat, kann ich nicht erraten; bei uns in Schwaben nennen die Knaben eine gewisse Grasart so, die sie auf den Wiesen suchen, um das süsse Mark auszusaugen."

Rochester entwirft ein wenig anmutiges Bild von ihrem Äusseren; er nennt die Gouvernante: „une peau collée à des os faits en duègne“; ferner: „un vieux spectre à damner; un corps à rebuter les bêtes carnassières“, und noch gröber: „une figure à faire avorter des sorcières, vieux cuir dans les sabbats roussi“!

Köstlich schildert uns der Dichter die Verliebtheit dieser alten Dame. Der Gegenstand ihrer Zuneigung ist der schmucke Lord Rochester. Sie wünscht nichts sehnlicher, als dass auch er sich für sie interessiere, und sucht daher auf jede Art seine Aufmerksamkeit zu erregen. Die übertriebenen Komplimente Rochesters nimmt sie in ihrer Verliebtheit als bare Münze hin und ist über sein scheinbares Entgegenkommen hochentzückt. Sie findet es sehr begreiflich, dass Rochester ihre holde Person zur Gattin begehrt; mit zimperlicher Verschämtheit reicht sie ihm auf Cromwells Geheiss die Hand zur Verlobung. Nach der sofort vollzogenen Trauung lässt sie ihren „Gatten“ keinen Moment aus den Augen, sondern verfolgt ihn durch den ganzen Palast. Ihr krankhafter Liebesdurst wird durch die kühle Zurückhaltung Rochesters nur noch gesteigert und macht sich schliesslich in einer Thränenflut Luft. Zu ihrer Selbsttröstung spricht sie:

„Ils sont tous les mêmes, ces infâmes;
Tendres pour leur amante, et durs avec leurs femmes.
Des chats avant la noce, et des tigres après!“

Nicht gering ist auch die Eitelkeit der alten Jungfer; sie meint von sich:

„Je vaux d'être regardée,
Quand je me suis d'avance un peu accommodée.“

Ebenso liebt sie einen vollen Geldbeutel, denn gerade mit seinen Dukaten hat Rochester ihr Herz in erster Linie erobert.

Bei der Zeichnung dieser amüsanten Figur hatte Hugo vornehmlich die Absicht, ein heiteres oder besser gesagt groteskes Element in die Liebesangelegenheit zwischen Rochester und Francis zu mischen. Das Bild, welches er von jener alten, „sitzengebliebenen“ Jungfer entwirft, entbehrt nicht der Originalität, noch auch der menschlichen Wahrheit.

Es sei noch bemerkt, dass die Dame Guggligoy unter die Zahl der Kupplerinnen gehört, welche in verschiedenen Dramen des Dichters wiederkehren; in der That ist es gerade die Erzieherin Francis', die sich durch Rochester bestechen lässt, ihm eine Zusammenkunft mit Cromwells jüngster Tochter zu verschaffen.

Eine weitere Frauengestalt des Dramas, Elisabeth, die Gattin Cromwells, tritt uns als eine unbefriedigte Natur entgegen. Aus bürgerlicher Familie entsprossen, kann sich Elisabeth nicht an den Glanz des Hoflebens gewöhnen, der ihrer schlichten Natur zuwider ist. Keine ruhige Stunde vermag sie in den weiten Prunkgemächern der Königin zu verbringen; vollends fühlt sie sich nachts in dem mit dem Wappen der Tudor verzierten Himmelbette unbehaglich. Sie sehnt sich mit aller Kraft nach dem einfachen Leben ihrer Vergangenheit zurück, von dem sie sagt:

„Heureux temps! Quel plaisir dès le lever du jour,
D'aller voir le verger, le parc, la basse cour,
De laisser les enfants jouer dans la prairie,
Et puis de visiter, tous deux, la brasserie.“

Den masslosen Ehrgeiz ihres Gatten sucht Elisabeth durch die Erinnerung an Cromwells Mutter zurückzuhalten; sie ruft ihm zu:

„Songez à votre mère!
Hélas! votre grandeur incertaine, éphémère
A troublé ses vieux jours; mille soucis cuisants
L'ont poussée au tombeau plus vite que les ans.“

Elisabeth, welche im Verlaufe des Dramas keine Rolle mehr spielt, ist eine stille, sympathische Erscheinung. Gerade weil sie ihren Gatten liebt, macht sie ihn auf den hohlen Flitterprunk des Hoflebens aufmerksam. Im Gegensatze zu anderen Vertreterinnen ihres Geschlechtes hat Elisabeth es nicht verstanden, sich in ihre neue Würde hineinzufinden; in dieser Beziehung hat Rapp nicht ganz Unrecht, wenn er schreibt (Jahrb. II, 558): „Die Frau Protektorin, die wie eine bürgerliche Hausfrau spricht, macht mit den Plänen Cromwells, der morgen König werden will, den lächerlichsten Kontrast!"

Über die drei anderen Töchter Cromwells, Mistress Fletwood, Lady Cleypole und Lady Falconbridge ist wenig zu bemerken; sie treten nur vorübergehend auf und spielen keinerlei Rolle. Während die eifrige Puritanerin und Sittenpredigerin Mrs. Fletwood, sowie die stets schwermütige Lady Cleypole die Abneigung ihrer Schwester Francis gegen das Königtum Cromwells teilen, brennt Lady Falconbridge vor Begierde, die Tochter eines „Königs" zu werden; sie findet Lust und Behagen an Kleiderputz und Festlichkeiten. In jugendlichem Ungestüme ruft sie aus:

„Ma sœur! Mon père est libre; et son trône est le nôtre,
Pourquoi ne serait-il pas roi, tout comme un autre?
Pourquoi nous refuser ce plaisir ravissant,
D'être altesse royale et princesse de sang?"

Als ihre ältere Schwester sie zur Bescheidenheit mahnt, verspottet sie dieselbe, weil sie nicht einmal die Gattin eines Edelmannes sei.

Die Frauencharaktere „Cromwells" sind zwar sicher keine Musterleistungen eines Dichters, aber auch gerade keine stümperhaften Erzeugnisse eines Anfängers. Am

besten dürfte dem Dichter neben Francis die Gestalt der Elisabeth geglückt sein. [1])

Überblicken wir das Drama Hugos in seinem ganzen Umfange, so kommen wir zu dem Ergebnis, dass Victor Hugo es verstanden hat, das Interesse des Lesers bis zur Krönungsscene zu fesseln; er hat ein ungemein anschauliches Bild von der Ära Cromwells gegeben: Geschichte, politischer und religiöser Fanatismus, Sittenkomödie, Gemälde aus der aristokratischen und bürgerlichen Sphäre, Dichter- und Narrengestalten, Soldaten- und Preziösenfiguren — sie alle tauchen in buntem Durcheinander vor dem verwunderten Blicke des Lesers auf. Hierbei hat der Dichter eine erstaunliche Meisterschaft in der Behandlung geschichtlicher Einzelheiten gezeigt. Die fünf Akte des Stückes bilden eine Art kulturgeschichtlicher Pentalogie. Nach einer Seite hin ist aber Hugo in seiner Universalität zu weit gegangen; er hat nämlich entschieden zu viel Realien in das Drama gebracht; vornehmlich erscheint die Angabe jedes einzelnen Kleidungsstückes der auftretenden Personen pedantisch: „Dans „Cromwell“ il y a orgie de costume, orgie de richesse et d'archéologie: l'auteur s'est donné une peine inouie pour décrire les dernières modes de 1657“ (Nebout p. 313). Victor Hugo hat nicht stets bedacht, dass ein Dramatiker alles Notwendige durch den Dialog selbst klarmachen soll.

Hingerissen von dem farbenprächtigen Bilde des Dichters schrieb Moritz Rapp (Jahrb. II, 570): „Kein Franzose hatte vor Hugo so gründliche historische Studien für ein Drama gemacht; keiner hatte den germanischen

---

[1]) Reichlich hart erscheint mir Nebouts Urteil (p. 117) über Elisabeth; er schreibt: „La femme du Protecteur est une bonne bourgeoise qui ne peut se faire aux grandeurs; caractère terne, ni assez comique ni assez tragique, c'est une photographie, non un portrait . . . Elisabeth Bourchier est insignifiante et nulle.“

Geist der deutschen Reflexion [1]) und des englischen Humors mit solcher Verwegenheit in den französischen Stil übersetzt; Schiller und Shakespeare suchte er zu verschmelzen.“

Was die geschichtliche Treue Hugos bei der Abfassung dieses Dramas angeht[2]), so hat längst die Geschichtsforschung festgestellt, dass der von Bossuet gezeichnete Cromwell, den Victor Hugo für ein Zerrbild hielt [3]), in der Hauptsache durchaus der historischen Wahrheit entspricht [4]). So schreibt neuerdings Maurice Souriau, indem er die verschiedenen Charakteristiken des englischen Staatsmannes vergleicht: „Le Cromwell de Victor Hugo et celui de l'histoire se ressemblent par tous les traits communs qu'ils ont avec le profil buriné par Bossuet . . . Il n'est plus de mode maintenant de contester la valeur historique de Bossuet. On pourrait même remarquer que

---

[1]) Man vgl. oben in der „Einleitung“ (p. 8 Anm. 4) über den „germanischen Geist“ Hugos.

[2]) Schon in den Anmerkungen zu seinem ersten Drama berief sich H. auf seine historische Exaktheit; er spricht von 80—100 Bänden, deren Titel er zum Belage seiner historischen Forschung angeben könne (cfr. Notes p. 391); allerdings meint er gleich darauf mit vorsichtiger Bescheidenheit: „Le mérite poétique de l'œuvre gagne-t-il grand'chose à ces preuves testimoniales de l'histoire? Qui doutera, cherchera!“ —

[3]) cfr. Préface p. 37 f.: „Olivier Cromwell est du nombre de ces personnages d'histoire qui sont tout ensemble très célèbres et très peu connus. La plupart des biographes . . . ont laissé incomplète cette grande figure . . . Presque tous se sont bornés à reproduire sur des dimensions plus étendues le simple et sinistre profil qu'en a tracé Bossuet de son point de vue monarchique et catholique, de sa chaire d'évêque appuyée au trône de Louis XIV. . . . Celui qui écrit ceci sentit que la silhouette passionnée de Bossuet ne lui suffisait plus.“ —

[4]) Montesquieu hatte die Arbeit Bossuets über Cromwell schon in einigen Punkten umgestaltet. Cfr. „Mélanges inédits de Montesquieu“. Bordeaux 1892. p. 180.

Bossuet a eu un grand mérite à tracer son portrait de Cromwell tel quel, car il n'était pas libre." [1])

Natürlich hat es nicht an solchen gefehlt, die den Cromwell Hugos als ein durchaus historisches Porträt ansahen. Ein Biograph des Dichters, Namens Bondois, schrieb: „Le Cromwell historique de Victor Hugo n'est pas . . . à dédaigner. On y sent encore l'imitation de Walter Scott, dans son beau roman de Woodstock: mais quoiqu'en dit l'historien allemand Gervinus, le lord protecteur vit réellement de la vie de l'histoire dans l'œuvre du poète" etc. [2])

Andere Litteraten haben einer Andeutung Hugos folgend die Ansicht geäussert, Napoleon I. sei das Prototyp Cromwells gewesen. [3]) So hält beispielsweise Nebout (p. 129 f) das Drama für ein politisches Tendenzstück und meint: „L'opinion du poète sur Napoléon passe dans tout le rôle de Cromwell, opinion mixte, encore indécise, faite des jugements que portaient alors sur l'homme les royalistes, les révolutionnaires, les admirateurs." Er findet eine Apotheose Napoleons in der 12. Scene des 5. Aktes (p. 359). — Rapp endlich meint, Hugo habe bei der Charakteristik des englischen Protektors manche Züge aus Schillers „Wallenstein" entlehnt, vor allem die masslose Ehrsucht Cromwells und seinen Hang zur Sterndeuterei. [4])

---

[1]) Souriau p. 294. Anm. 1. — Man vergleiche hierzu auch den lehrreichen Artikel von Philarète Chasles (1799—1873) in der R. d. d. M. vom 15. Februar 1846 über den historischen Cromwell; sowie ganz besonders: Thomas Carlyle: „Oliver Cromwell, Lettres and Speeches with Elucidations". 3 vol. London 1888.

[2]) cfr. Bondois: „V. H., sa vie, ses œuvres." Paris o. J. p. 59 60. — Parigot (p. 134) bemerkt: „Cromw." n'est pas, comme on l'a dit un accident de composition, mais le premier résultat de cette faculté d'agrandissement et d'accumulation que V. H. apportait au théâtre, de son propre fonds et sous l'influence de Walter Scott."

[3]) cfr. Préf. p. 38.

[4]) cfr. Rapp. Jahrb. II. p. 553.

Erwähnt mag noch werden, dass man behauptet hat, Victor Hugo sei nicht der erste gewesen, welcher die Gestalt Cromwells zum Mittelpunkte eines Dramas gemacht habe. So berichtet ein Mitarbeiter der „Revue des deux Mondes“ in einem Aufsatze über Prosper Mérimée, dass dieser schon ein Drama „Cromwell“ vor dem Erscheinen des Hugoschen Stückes verfasst habe: „Mérimée a du moins le mérite de la priorité. Son „Cromwell“ est l'aîné des drames historiques de Hugo et de Dumas; il a précédé de quatre ans les „Etats de Blois de Vitet“. Übrigens ist dieses Drama Mérimées nie gedruckt worden, auch ist das Manuskript desselben verloren gegangen: „Que valait cette œuvre de début? . . . Nous n'en pourrons jamais juger.“[1])

Legen wir nicht zu viel Wert auf die historische Genauigkeit des besprochenen Dramas, so müssen wir Cromwell als ein wohlgelungenes Stück bezeichnen, dessen Lesung man mit Interesse aufnehmen kann.[2]) Die Sprache des Dramas zeigt eine überraschende Reife und Männlichkeit; fast überall passt sich der gewandte Stil aufs beste der jeweiligen Situation und dem Naturell der Sprechenden an. Meisterhaft hat so der Dichter den biblischen Jargon der Puritaner wiedergegeben. Es ist nicht das geringste Verdienst Hugos, dass er mit Erfolg danach strebte, jeden Stand, auch den niedrigsten, mit der ihm eigenen Sprache im Drama auftreten zu lassen.

---

[1]) cfr. R. d. d. M. vom 1. April 1893. Art. von Filon p. 570.

[2]) Übertrieben ist freilich das Lob von d'Abrest, der „Cromw.“ eine „der grossartigsten Leistungen der Bühnenlitteratur“ nennt. cfr. U. Z. 1885. II. p. 172. — Souriau (p. 93) bezeichnet das Erstlingsdrama H.s als „sa plus étonnante création dramatique“. —

Nach der anderen Seite hin ist das Urteil Lacours in der N. R. (April 1887) zu hart, wo es heisst: „il n'y a dans cet énorme, dans ce difforme, dans cet informe essai d'Hugo dramaturge que des antithèses.“ [!]

Sicher hatte man seit Corneilles und Racines Zeiten nicht mehr so kraftvolle und wohltönende Verse gelesen, welche in ihrer Loslösung von jeder konventionellen Nachahmung auch die Gegner der neuen Richtung fesseln mussten![1])

---

[1]) Dies beweist das Urteil Planches, der so häufig dem Dichter entgegen trat; er schreibt: „Le drame de „Cromw." n'a-t-il pas tout le charme d'un défi chevaleresque? Ce qu'il y avait de hautain dans cette nouvelle bataille, ce n'était pas d'abord le théâtre, c'était de vouloir introduire l'ode sur la scène". cfr. R. d. d. M. vom 15. Febr. 1833, p. 377. — Man vgl. ferner Nettement II. p. 405 und Mirecourt p. 22.

Kapitel II.

„Marion de Lorme."

Nachdem Victor Hugo durch sein Buchdrama "Cromwell" und dessen Vorrede die Gebildeten mit seinen Neuerungsideen vertraut gemacht hatte, war es ihm darum zu thun, von der Bühne selbst aus seine Gedanken zu vertreten. So entstand das Drama „Marion de Lorme", das mit einer relativ ebenso grossen Emsigkeit verfasst wurde, wie „Cromwell". Allgemein war man darüber erstaunt, dass Hugo ein spielbares Stück geschrieben habe. [1]) Der Inhalt desselben ist folgender:

I. Akt. Nach Blois, unweit Paris, hat sich seit kurzem die gefeierte Kurtisane Marion de Lorme unter dem Namen ‚Marie' zurückgezogen. Eine wahre Liebe hat zum erstenmal ihr Herz ergriffen und ihr das üppige Leben der Hauptstadt verleidet. Dem in ihr Zimmer eindringenden Marquis de Saverney erklärt Marion, dass sie völlig mit der Vergangenheit gebrochen habe, und ersucht ihn, sich zu entfernen, da sie ihren Geliebten Didier erwarte. Dieser erscheint bald darauf, und es entspinnt sich ein eifriges Zwiegespräch zwischen den beiden Liebenden. Hilferufe, welche vor dem Hause ertönen, unterbrechen dasselbe. Didier eilt hinaus und befreit Saverney aus den Händen von Räubern. Der Marquis eilt, vom Dankgefühle getrieben, seinem Retter bis in

---

[1]) cfr. H. rac. II. 258. — Es existiert noch ein Drama „Marion Delorme" von Felix Cohen, welches mit dem Hugoschen Stücke nur den Titel gemeinsam hat. Man vergleiche: R. d'A. dr. 1892. I. p. 300.

Marions Zimmer nach. Hierüber ist Didier heftig erzürnt und drängt den Marquis zurück, mit dem er sich entfernt. Die vereinsamte Marion klagt ihrer Kammerfrau Rose ihr Herzeleid.

II. Akt. Vor einer Schenke zu Blois befinden sich mehrere Pariser Edelleute. Ihr lebhaftes Gespräch wird durch die Ankunft eines öffentlichen Ausrufers unterbrochen. Derselbe liest ein Dekret vor, demzufolge fürder jeder Duellant mit dem Tode des Erhängens bestraft wird. — Saverney erscheint und erzählt von seinem Retter. Wenige Augenblicke später kommt auch Didier. Infolge der Dreistigkeit Saverneys kommt es zwischen beiden zum Zweikampfe. Saverney stellt sich beim Erscheinen der Wachen tot, während Didier verhaftet wird. Marion stürzt herbei und gerät über die Gefangennahme des Geliebten in wilde Verzweiflung.

III. Akt. Auf seinem Schlosse trauert der betagte Marquis de Nangis um seinen totgeglaubten Neffen Saverney. Dieser selbst befindet sich als Offizier verkleidet in der Nähe des Greises. Eben steht Saverney im Begriffe, dem Kriminalleutnant Laffemas von dem Duelle Didiers zu erzählen, als ein Bote den Beamten von der Flucht Didiers benachrichtigt. Zu gleicher Zeit erscheint eine Schauspielertruppe, bei der sich Marion mit ihrem glücklich entkommenen Geliebten befindet. Saverney erkennt unschwer die ehemalige Kurtisane und benachrichtigt davon Laffemas. Durch eine List findet dieser auch Didier heraus, der von dem geschwätzigen Saverney das Vorleben Marions erfahren hat. Bei der Verhaftung desselben giebt sich der verkleidete Offizier als Mitschuldiger zu erkennen und wird ebenfalls gefangen fortgeführt.

IV. Akt. Der König Ludwig XIII. weilt auf dem Schlosse Chambord. Dorthin eilt der Marquis de Nangis und macht den Versuch, seinen zum Tode verurteilten

Neffen zu retten. Auch Marion ist gekommen und trifft mit Laffemas zusammen, den ihre Schönheit fesselt. Er wirbt um ihre Gunst, doch sie weist ihn mit Abscheu zurück. — Der König erscheint in Begleitung der Höflinge. Er ist unmutig über die zunehmende Gewalt seines Ministers Richelieu. Der Marquis und Marion stürzen dem Monarchen zu Füssen und flehen um Gnade für die Duellanten; doch Ludwig bescheidet sie aus Furcht vor dem Kardinale abschlägig. Marion bricht ohnmächtig an der Thürschwelle zusammen, während sich die Höflinge entfernen. Nur der Hofnarr bleibt. Diesem gelingt es, durch eine List dem Könige die Begnadigung der Duellanten abzulocken, und er eilt, das Dekret der aufjubelnden Marion zu überreichen, welche damit fortstürzt.

V. Akt. Im Gefängnisse zu Beaugency weilen Saverney und Didier. Ihr Schafott ist schon errichtet. Marion stürzt in den Gefängnishof, um den Begnadigungsbefehl des Königs zu bringen. Doch dieser hat wenige Stunden später die Begnadigung auf das Drängen Richelieus zurückgenommen. Die bebende Marion erfährt es durch den höhnisch lächelnden Laffemas. Nochmals macht dieser einen Versuch, Marion zu gewinnen; er erreicht sein Ziel: der Preis ist die Befreiung Didiers. Letzterer, wie auch Saverney erscheinen im Gefängnishofe. Der Kerkermeister bietet dem Marquis de Saverney die Freiheit an, doch will dieser nicht ohne Didier fliehen. Saverney schläft auf einer Bank ein. Inzwischen kommt Marion zurück und beschwört Didier zu entfliehen; dieser aber stösst die Entsetzte fort. Die Wachen erscheinen, um die Gefangenen zur Richtstätte zu führen. Da endlich wird Didiers Herz erweicht, und er nimmt Abschied von der jammernden Marion. Sie fleht Richelieu, der in einer Sänfte vorbeigetragen wird, um Erbarmen an; vergebens! Da bricht sie inmitten des herbeigeströmten Volkes mit dem Rufe zusammen:

„Regardez-tous! Voilà l'homme rouge qui passe!“ So endet wirkungsvoll das vorliegende Drama.[1])

Das Stück trug anfangs den Titel: „Un duel sous Richelieu“.[2]) In der Zeit vom 2. bis zum 26. Juni 1829 dichtete Victor Hugo die fünf Akte desselben. Davon hatte er gar den vierten Akt in 24 Stunden verfasst.[3])

Im Anhange der definitiven Ausgabe des Dramas sind eine Reihe von Strophen abgedruckt, die der Dichter wegen der engherzigen Anschauungen seiner Zeit streichen musste. So fielen folgende Verse fort, welche Marion dem unverschämten Laffemas — im Andenken an ihren Geliebten — ins Antlitz schleudern sollte:

> „Fût-ce pour te sauver, redevenir infâme,
> Je ne le puis! — Ton souffle a relevé mon âme!
> Mon Didier! près de toi rien de moi n'est resté,
> Et ton amour m'a fait une virginité.“ (V, 2.)

Mit gutem Grunde sagt Hugo bitter im Hinblick auf diese Zeilen:

„Il est fâcheux que dans notre théâtre l'auteur, même le plus consciencieux, le plus inflexible, soit si souvent obligé, de sacrifier aux susceptibilités inqualifiables de la portion la moins respectable du public les passages, par-

---

[1]) Der Orthographie Hugos entsprechend werden wir stets „de Lorme“ schreiben und nur in Citaten die Schreibung „Delorme“ oder „de l'Orme“ zulassen. Der Abbé d'Arnauld (1612—1694), welcher die Memoiren der Kurtisane Marion herausgab, schreibt stets de l'Orme. cfr. Saint-Victor p. 45.

[2]) Diesen Titel nahm später ein Verwandter Hugos, Lockroy, auf; sein Stück wurde mit mässigem Erfolge gegeben. cfr. Claretie: Célébrités cont. p. 24.

[3]) Nach dem Originalmanuskripte wurde der erste Akt am 2. Juni begonnen, am 9. Juni beendet; der zweite am 11. begonnen und am 13. beendet; der dritte am 12. begonnen und am 18. Juni beendet; der vierte am 19. begonnen. — Der fünfte Akt wurde am 24. Juni angefangen und am 26. zu Ende geführt. — Das Stück wurde also nicht schon am 1. Juni begonnen, wie es H. rac. II. 258 heisst. Man vgl. auch Hartmann p. 10 neben den Notes zu „Mar.“ p. 199.

fois les plus austères de son œuvre, et qui comme celui-ci en contiennent même l'explication essentielle.“ [1])

Das Stück wurde in aller Stille einem auserwählten Publikum vorgelesen; zu demselben gehörte auch der französische Novellist Prosper Mérimée. Dieser machte nach der Beendigung der Lektüre den Einwand, es sei unnatürlich, wenn Didier am Schlusse des Stückes der flehenden Marion nicht verzeihen wolle, was Hugo indessen nicht zugab.[2]) Erst als Madame Dorval,[3]) welcher die Rolle der Marion zufiel, die gleiche Ansicht äusserte, liess Hugo sich bewegen, dem Drama das heutige Ende zu geben.[4])

Der Direktor der Comédie française, Baron Taylor, welcher das Drama zur Aufführung erhielt, erhob Bedenken wegen einzelner Stellen, in denen die Allgewalt Richelieus zu der Ohnmacht des Königs in grellem Kontraste steht;[5]) er befürchtete Schwierigkeiten von seiten der staatlichen Censurbehörde: „mais M. Victor Hugo avait voulu que l'acte restât tel qu'il était.“ [6])

---

[1]) cfr. Note I. (1836) zu „Mar.“ p. 197.

[2]) cfr. H. rac. II. p. 258.

[3]) Madame Dorval (1801—1849) war lange Jahre hindurch eine gefeierte Schauspielerin des Theaters der Porte-Saint-Martin und der Com. fr. Sie zeichnete sich in mehreren Rollen der Hugoschen Dramen aus. Während Mme Dorval noch auf dem „Théâtre de la Porte-Saint-Martin“ wirkte, schrieb Théophile Gautier: „Le Théâtre-Français doit avoir le remords de ne s'être pas attaché cette grande actrice“ (cfr. Hist. du Rom. p. 275). Derselbe schrieb bei ihrem Tode in „La Presse“ (1. Juni 1849): „Ce qui a tué madame Dorval, c'est sa trop vive sensibilité, c'est la passion, l'enthousiasme, l'âme trop prodiguée, — l'huile brûle vite dans une lampe ardente, — l'indifférence, le dédain de certains grands théâtres, le silence qui se faisait autour d'un nom naguère retentissant!“ — cfr. „Le Figaro“ vom 16. I. 1838, — und Houssaye, Conf. VI. p. 86.

[4]) cfr. Rivet p. 4. und Mirecourt p. 42.

[5]) cfr. Lesclide p. 203.

[6]) cfr. H. rac. II. p. 261.

Ausser dem Baron Taylor hatten nach die Direktoren des Theaters der Porte-Saint-Martin und des Odeon um das Recht der Erstaufführung gebeten.[1] — Das Originalmanuskript trägt auf dem Umschlage die Notiz: „Reçu au théâtre royal de l'Odéon, 14 juillet 1829. Harel.“[2] Diese Bemerkung war von dem Leiter des Odeon gegen den Willen des Dichters niedergeschrieben worden. — Am gleichen Tage wurde das Drama von der Kommission des Théâtre-Français angenommen.[3]

Schon rüstete man zur Premiere, da bedrohte wie ein Wetterschlag die königliche Censur das Stück. Sobald das Gerücht davon zu Victor Hugo gedrungen war, schrieb er an den Minister des Inneren, de la Bourdonnaye, folgenden Brief:

2 août 1829.

„Monseigneur,

M. Brifaut me fait part, comme vous lui en avez donné commission, de ce que Votre Excellence lui a dit hier matin touchant ma pièce. Il y a dans les dispositions, où il vous a trouvé pour moi, quelquechose de si inattendu que je demande à Votre Excellence la permission de ne point les considérer comme définitives. J'ose croire que d'autres conseils prévaudront dans votre esprit si éclairé et d'ordinaire si bienveillant pour les lettrés, et que vous ne prendrez pas une décision si contraire à mes intérêts, et souffrez, Monseigneur, que j'ajoute, aux vôtres.“[4]

Der Dichter suchte ausserdem eine Audienz bei Karl X. nach und wurde von diesem am 7. August empfangen, bei welcher Gelegenheit er den beanstandeten

---

[1]) cfr. H. rac. II. p. 259.

[2]) cfr. Edition déf. p. 199.

[3]) cfr. Biré, V. H. ap. p. 1830. I. p. 20.

[4]) cfr. Corr. I. p. 80.

vierten Akt, auf Velinpapier geschrieben, überreichte.[1]) Schon glaubte Hugo seinen Zweck erreicht zu haben, da erging am 13. August das formelle Verbot der Aufführung. Neben dem Minister de la Bourdonnaye hatte es den Minister Martignac, den „geborenen Verfechter der akademischen Regeln“ (von Gottschall), zum Urheber. Es wurde die verächtliche Stellung, welche Ludwig XIII. im Drama einnimmt, als Grund des Verbotes angegeben. —

Um dem Dichter die getroffene Massregel weniger hart zu machen, bot man ihm die Erhöhung seiner Staatspension, welche ihm unter Ludwig XVIII. zugleich mit Alphonse de Lamartine zuerkannt worden war,[2]) auf 6000 Franken an, was indessen Hugo in einem Briefe an den Minister de la Bourdonnaye, vom 14. August 1829, ablehnte.[3])

Erst die „bewunderungswürdige Revolution von 1830“,[4]) die den Sturz Karls X. zur Folge hatte, schwemmte die Censur hinweg. Alsbald ersuchte die erste Schauspielerin des Théâtre-Français, Fräulein Mars, um die Titelrolle des Dramas.[5]) Hugo schlug jedoch dieses Ersuchen in höflichster Form ab, indem er auf die ungeordneten Ver-

---

[1]) cfr. H. rac. II. p. 262. — In einem Gedichte, betitelt „Le 7 août 1829“, welches in „Les Rayons et les Ombres“ (No. II. p. 23) zum Abdrucke kam, erwähnt H. jene Unterredung. Es heisst da:

„Tout en laissant aux rois les noms dont on les nomme,
Le poète luttait fermement, comme un homme,
Epris de liberté, passionné pour l'art,
Respectueux pourtant pour ce noble vieillard.“

[2]) Im Febr. 1823; sie betrug 2000 Francs.

[3]) cfr. Corr. I. p. 81; desgl. vgl. man „Discours de V. H.“ in den Notes zu „Le Roi s'a.“ p. 163; sowie die amtliche Erwähnung dieser Thatsache in dem „Procès d' „Ang.“ et d' „Hern.“ p. 157 (Anhang zu „Ang.“).

[4]) So schreibt H. in der Vorrede zu „Mar.“ p. 2.

[5]) Frl. Mars hatte sich bei der Aufführung von „Hern.“, welche der von „Mar.“ voranging, wenig zuvorkommend gezeigt.

hältnisse der staatlichen Comédie française hinwies.[1]) Ausserdem wollte der Dichter einen etwaigen Erfolg des Stückes nicht den Leidenschaften einer noch politisch erregten Menge zu verdanken haben und nicht „ein Kellerloch sein, durch welches sich der Volkszorn Luft mache“.[2])

Erst nach einem Jahre, am Donnerstag, dem 8. August 1831, fand die Premiere des Stückes auf dem Theater der Porte-Saint-Martin, „dem Heiligtume des geschichtlichen Dramas“, statt. Sie dauerte bis ein Uhr morgens und verlief sehr befriedigend, was schon deshalb zu erwarten war, als zahlreiche Plätze an die Freunde des Dichters vergeben worden waren.[3]) Zwar versuchten noch einige Parteigänger der „klassischen“ Richtung, die Darstellung zu stören;[4]) aber das vorzügliche Spiel der Madame Dorval, welche als Marion auftrat, triumphierte

---

[1]) H. versprach ihr aber in einem Briefe vom 6. Jan. 1831 (Corr. I. p. 110) die Rolle der Marion. Im März (Brief vom 10. III. 1831) nahm er diese Zusage zurück und teilte seine Absicht mit, das Drama auf dem Theater der Porte-Saint-Martin geben zu lassen.

[2]) cfr. Vorrede zum Drama p. 3. — Biré bezweifelt die Aufrichtigkeit dieser Äusserung und meint, die schlechte finanzielle Lage der Theater habe allein H. abgehalten, sein Stück geben zu lassen. (V. H. ap. 1830. I. p. 22.) In der That unterliessen auch andere dramatische Dichter, wie Delavigne, Dumas und Empis, die Aufführung ihrer Stücke. Die Ansicht Birés wird noch durch den Umstand gestützt, dass H. sein Drama gerade der Porte-Saint-Martin übergab; denn das Publikum dieses Theaters vertrat die revolutionäre Partei und säumte nicht, in der Gestalt Ludwigs XIII. eine Zeichnung Karls X. zu erblicken. — Man vgl. noch den Brief H.s an Victor Pavie vom 17. Sept. 1830. (Corr. I. p. 105), sowie R. de Paris 1831. XXII. p. 128 u. XXIII. p. 140.

[3]) cfr. Brief H.s an Sainte-Beuve vom 5. Aug. 1831. (Corr. I. p. 286.) Die Premiere fand nicht am 14. Aug. statt, wie Barbou (p. 143) schreibt; noch auch am 11. Aug., wie Hartmann (p. 13) will. Letztere Angabe enthalten irrtümlicherweise auch die Notes p. 199.

[4]) cfr. H. rac. II. p. 320.

über jede Feindseligkeit: „Plusieurs fois, ses élans et le mérite de sa conception ont valu d'innombrables bravos à la pièce"; so schrieb Charles Meurice bei der Recension der Erstaufführung.[1])

Auch die übrigen Schauspieler hatten ihre Schuldigkeit gethan, und der Dichter sparte nicht des Lobes.[2]) Das Stück wurde im Laufe der folgenden Wochen 68 mal gegeben, doch stellten sich die Einnahmen, welche dasselbe erzielte, niedriger als bei „Hernani".[3])

Bei einer Wiederaufnahme des Dramas im Jahre 1838, wo man es vom 8. März ab sechzehnmal spielte, war der finanzielle Erfolg bedeutend grösser.[4]) Dass aber auch jetzt noch nicht die Menge alle gewagten Metaphern Victor Hugos zuliess, beweist ein Brief des Dichters an den Schauspieler Provost, welcher die Rolle des Hofnarren spielte. Hugo bat ihn, statt der Worte:

„La mort, ce caporal des rois, met en leur lieu
Un autre porte-sceptre", . . . (IV, 8. p. 148)

mit Rücksicht auf das Zischen im Parterre zu sagen:

„Pâle centurion, la mort met en leur lieu" etc.[5])

Arsène Houssaye, der Direktor des Théâtre-Français unter dem zweiten Kaiserreiche, wagte es, das Drama Hugos selbst nach dem Erscheinen der „Châtiments" (1853)[6]) aufzuführen, auf die Gefahr hin, seine Stelle zu

---

[1]) cfr. „Le Courrier des Théâtres" vom 13. Aug. 1831; ebenso H. rac. II. p. 317.

[2]) cfr. Notes p. 196.

[3]) cfr. H. rac. II. p. 320 und Biré, V. H. ap. 1830. I. p. 32. — Das Drama wurde nicht 60 mal gespielt, wie Grassmann in seiner Dissertation p. 25 angiebt. — cfr. „Procès d' „Ang." et d' „Hern." p. 148.

[4]) cfr. Biré, V. H. ap. 1830 I. p. 234.

[5]) cfr. Corr. II. p. 16.

[6]) cfr. Houssaye, III. p. 186 f. Nach Hartmann (p. 49) wurde das Drama erst wieder am 11. Febr. 1873 auf dem Théâtre-Français aufgenommen.

verlieren.[1]) Napoleon III., weit entfernt, dem kühnen Manne zu zürnen, wünschte selbst, einer Vorstellung beizuwohnen, und gab während derselben das Signal zum Beifallklatschen: „Et ce fut superbe: toute la salle se leva comme un seul homme, applaudissant d'un coup de tonnerre le poète et le souverain.“[2])

Die nächste Wiederholung des Stückes fand erst nach dem Tode des Dichters im Februar 1886 auf dem Theater der Porte-Saint-Martin statt. Der bekannten Sarah Bernhardt war die Titelrolle übertragen worden. Der Schriftsteller Emile Morlot, welcher dieser Vorstellung beiwohnte, berichtet darüber in der Revue d'Art dramatique: „Marion“ est monté avec une splendeur admirable; les décors sont magnifiques; la mise en scène est luxueuse.“ Indessen hatte die Primadonna ohne sonderliche Begeisterung gespielt, wodurch die Wirkung des Dramas beeinträchtigt wurde: „malgré les beaux vers qui vous tombent dans l'esprit comme une pluie de perles“.[3])

Die italienischen Komponisten Bottesini und Pedroni schufen eine Oper aus dem Drama Hugos.[4]) Zu gleicher Zeit bemächtigten sich die Boulevard-Dichter desselben und verfertigten zwei Parodieen, von denen die erste den Titel trägt: „Gothon du passage Delorme, pochade en

---

[1]) V. H. trug kein Bedenken, den französischen Gewalthaber einen Tibère-Judas zu nennen (cfr. „Châtiments“ V, 6).

[2]) Houssaye, ib.

[3]) Morlot in R. d' A. dr. 1886 I. p. 105. — Noch weniger schmeichelhaft war die Kritik von Louis Ganderax in der R. d. d. M. vom 15. Febr. 1886, p. 931 f., wo es heisst: „son talent [de Sarah Bernhardt] est comme détraqué aujourd'hui; son jeu incohérent, sa voix presque aussi fatiguée que son visage.“ — Derselbe Kritiker macht darauf aufmerksam, dass Didier und Marion an Alexandre Hardys Stück: „Théagène et Chariclée“ erinnern.

[4]) cfr. Biré V. H. ap. 1830 II. p. 10.

vers“ par Dumerson, Brunswick et Céran, Paris 1831.[1]) Der Titel der zweiten Travestie, welche mit lebhaftem Erfolge gegeben wurde, lautete: „Marionette, par Duvert et Dupeuty.“[2]) Ausserdem erwähnt Alfred Barbou noch eine Posse, die auf dem Theater „des Variétés“ gespielt wurde: „Une nuit de Marion de Lorme“ par Théric et Giran. Paris 1831.[3])

Der Grundgedanke des Hugoschen Stückes[4]) ist kurz folgender: ein gefallenes Mädchen kann durch eine einzige echte und reine Liebe aus dem Pfuhle des Lasters sich zur höchsten Reinheit erheben und erwirbt das Anrecht, in die „Gesellschaft“ als ebenbürtig wieder aufgenommen zu werden. Hugo hat vor Dumas und Augier, deren „Dame aux camélias“ und „Joueur de flûte“ denselben Grundton haben, das Wort ausgesprochen und es dramatisch umgestaltet:

„Ah, n'insultez, jamais une femme qui tombe!“[5])

---

[1]) cfr. Biré V. H. ap. 1830 I. p. 34. — Die „R. d'A. dr.“ 1886. IV. p. 235 bringt einen etwas abweichenden Titel: „Gothon du passage de Lorme, imitation en cinq endroits et en vers de Marion Delorme (avec des notes grammaticales) par Dumerson, Brunswick et Géran. Paris 1831.

[2]) Biré ib.

[3]) cfr. Barbou p. 144.

[4]) Die erste Druckausgabe von „Mar.“ erschien Ende Aug. 1831. Der Titel lautete: „Marion de Lorme, drame, en vers, représenté le 8 [sic!] août. Paris 1831. Chez Eugène Renduel, boulevard du Temple, imprimerie d'Evérat“. — 6 fr. 8°. — Auf der Rückseite des Titelblattes steht „Hierro“, das Losungswort in der „Hernani-schlacht“. — Der erste Druck wimmelte von Fehlern und wies ein jämmerliches Papier auf: „Marion est habillée en vrai papier à savon. Le livre a l'air de sortir de chez l'épicier.“ cfr. Brief H.s vom 5. Sept. 1831 an Mme Menessier-Nodier (Corr. I. p. 118).

[5]) Im Gegensatze hierzu suchte Emile Augier (1820—1889) in einem späteren Stücke: „Le Mariage d'Olympe“ die Unmöglichkeit der sittlichen Wiedererhebung des gefallenen Weibes zu zeigen; es heisst dort I. Akt 2. Scene: „La turlutaine de notre temps, c'est la réhabilitation de la femme perdue . . . déchue, comme on dit; nos

Gegen diese Grundidee des Stückes wandte sich mit aller Schärfe die vielgelesene Zeitung: „Le National“, deren Mitarbeiter Hippolyte Rolle sarkastisch schrieb: „Allons! c'est fini: le public a cru un instant à vos affiches; n'y a-t-il pas un public qui croit à la pommade pour faire croître les cheveux?!“[1])

Auch Sainte-Beuve, der „Hohepriester der litterarischen Kritik“, bezeugte sein Missfallen an diesem Drama;[2]) ihm schloss sich Gustave Planche an.[3])

Wie im „Cromwell“ hat auch in diesem Stücke Victor Hugo eine historische Persönlichkeit zum Mittelpunkte der Handlung gemacht. Dabei hat er jedoch dermassen seine Phantasie wirken lassen, dass die geschichtliche Marion, wie sie uns in den Schriften, den „Historiettes“, des Tallemant des Réaux (1619—1692) entgegentritt, kaum wieder zu erkennen ist. Marion ist überhaupt bekannter ihrem Namen als ihrem Leben nach. Selbst die Pamphlete des siebzehnten Jahrhunderts haben sich kaum mit ihr beschäftigt. Geboren zu Châlons-sur-Marne in

---

poètes, nos romanciers, nos dramaturges remplissent les jeunes têtes d'idées fiévreuses de rédemption par l'amour, de virginité de l'âme, et autres paradoxes de la philosophie transcendante que ces demoiselles exploitent habilement pour devenir dames et grandes dames!“

[1]) Vgl. die Nummer vom 10. Aug. 1831.

[2]) cfr. Biré, V. H. ap. 1830. I. p. 32.

[3]) Da dieser energische und fleissige Kritiker noch häufig genannt werden wird, mögen einige Daten aus seinem Leben gegeben werden. Jean-Baptiste Gustave Planche war geboren zu Paris am 16. Febr. 1808 und starb dort am 18. Sept. 1857. Er war von 1832 ab Mitarbeiter der „Revue des deux Mondes“ sowie des „Journal des Débats“. Seine Beziehungen zu George Sand trugen ihm ein Duell ein. — Alphonse Karr (1808—1890) pflegte ihn wegen seiner scharfen Kritik: „Gustave le Cruel“ zu nennen. In der That kritisierte Planche meistens nur mit seinem sezierenden Verstande die dichterischen Werke seiner Zeit und achtete fast nie auf die Stimme des Herzens. Man vgl. über Planche auch die Kritik seiner Person H. rac. II. p. 238.

der Champagne, lebte sie von 1611 bis 1650, und zwar zwei Drittel ihrer Lebenszeit in Paris. Sie tritt nur im Halbdunkel der Chronik auf und streift hin und wieder berühmte Personen. Die Chronisten lassen sie mit 39 Jahren, noch als Schönheit, sterben, und es heisst: „La liste de ses peccadilles était longue; car il fallut dix confessions pour la dérouler.“ [1])

In Wahrheit war Marion also nicht jener Halbengel, zu dem sie die Darstellung Hugos machte. Aus der gedrängten Menge derer, welche auf den Pfaden der Verkommenheit in der Völkergeschichte wandeln, hat vielmehr Victor Hugo diese Kurtisane, die keinerlei besondere Physiognomie trug, ausgewählt, um sie durch den Hauch seiner Dichtung umzubilden. In Thränen der Reue hat er sie gebadet und sie als ein Bild der durch die Liebe geläuterten Sünderin erstehen lassen. Dabei hat er allerdings diesem Wesen eine ruhmvolle Epoche der französischen Geschichte geopfert, wie wir sehen werden. Sicher hat die von Victor Hugo geschaffene Marion für alle Zeiten die der historischen Überlieferung entthront. [2])

Zur Zeit der Abfassung dieses Dramas barg der Dichter schon sehr ausgeprägte Gefühle politischer und religiöser Opposition in sich und stand sicher nicht mehr auf dem Standpunkte, der in seinen Oden zum Ausdrucke gekommen war. [3]) Es waren die Keime des Liberalismus, welche Maurice Souriau, schon in dem Recensenten und

---

[1]) cfr. Saint-Victor p. 50 und Tallemant des Réaux III. p. 142 ff.

[2]) Die Annahme E. Morlots in seinem sonst gründlichen Artikel über dieses Drama, H. habe darin eine „restauration historique“ bezweckt, ist entschieden abzuweisen. cfr. R. d'A. dr. 1876. I. p. 104. Der Roman de Vignys „Cinq Mars“ (1826) hat zweifellos Einfluss auf die Abfassung von „Mar.“ gehabt.

[3]) cfr. „Odes et poésies diverses“ (Juni 1822); „Nouvelles Odes“ (März 1824); „Odes et Ballades“ (Okt. 1826). — Goncourt (II. p. 133) bestreitet, dass Hugo etwa schon im Jahre 1828 „liberal“ gewesen sei.

Leiter des „Conservateur littéraire" vorzufinden glaubte (im Jahre 1819!), zur Entwickelung gelangt.[1])

In gewissem Sinne kann man sagen, dass dasselbe Wort, welches Victor Hugo kurz zuvor zum Ausgangspunkte eines seiner bedeutendsten Werke[2]) genommen hatte, auch das Drama „Marion de Lorme" beherrscht, nämlich die Ἀνάγκη, das Fatum: unbeugsam wie dieses geht im Stücke alles seinen Gang. Weder König noch Minister lassen sich durch das Flehen der einst so gefeierten Marion zur Milde stimmen, und kaum öffnet ihr die Hingabe ihres Körpers für wenige Augenblicke die Pforte des Kerkers: „Marion de Lorme, c'est avant tout la fatalité qui suit la première faute."[3])

Gehen wir jetzt zur Betrachtung der Hauptfiguren des Dramas über, um aus ihr ein Urteil über Hugos Werk zu gewinnen. In erster Hinsicht zieht Marion selbst unseren Blick auf sich.

Nach einem üppigen Leben hat sich die wegen ihrer Schönheit gefeierte Kurtisane in das Städtchen Blois zurückgezogen, wo sie an der Seite eines treuen Freundes, Didiers, unter fremdem Namen die Ausschweifungen vergangener Tage zu vergessen gedenkt.

Der Dichter schildert Marion als ein kluges, beherztes und selbstlos liebendes Mädchen, welches die Reue über eine ausschweifende Vergangenheit im Verein mit einer reinen Liebe zu einer demütigen Büsserin umgeschaffen hat.

---

[1]) Souriau (p. 58) schreibt: Il [Hugo] avait dès cette époque [1819] dans ce cerveau prodigieux, des germes de libéralisme, à demi étouffés par l'éducation de la famille, par l'influence du milieu, mais qui devaient se développer lentement, et dominer à leur tour toutes les idées généreuses, mais surannées que l'on avait semées dans son esprit."

[2]) „Notre-Dame de Paris", erschienen am 13. Febr. 1831.

[3]) Nebout p. 186.

Marions Intelligenz offenbart sich nicht nur in ihrem zielbewussten Vorgehen zur Befreiung Didiers, sondern auch in ihrem ganzen Verhalten ihm gegenüber. Sie behandelt den Freund mit verständiger Nachsicht und weiss geschickt, seine Gedanken abzulenken, wenn er sie drängt, seine Gattin zu werden. — In kluger Weise sucht sie den Geliebten zur Flucht aus dem Kerker zu bestimmen. Sie erinnert ihn in einschmeichelnden Worten an die gemeinsam verlebten, glücklichen Stunden im stillen Blois, und weist darauf hin, dass meistens ein blosses Missverständnis ein gutes Einvernehmen störe, weshalb er ihr mit Offenheit begegnen möge.

Mit echt weiblicher Vorsicht bezeichnet sich Marion dem Könige gegenüber als eine Schwester, nicht als die Geliebte Didiers; denn so hofft sie, sein Interesse leichter gewinnen zu können. Meisterhaft benutzt sie ihre Stellung als Frau, um das Herz des Monarchen zu rühren:

„Je ne sais pas, moi femme,
Comment on parle aux rois. Pleurer peut-être est mal;
Ah, femmes que nous sommes,
Nous ne savons pas bien parler comme les hommes,
Nous n'avons que des pleurs, des cris, et des genoux
Que le regard d'un roi ploie et brise sous nous!“

Weit mehr als ihren Verstand, lässt der Dichter im Drama das Gemüt Marions sich bethätigen. Die Grundzüge ihres Charakters sind eine hingebende Liebe und eine selbstverachtende Demut.

Marions Liebe ist mutig und beharrlich. Dies zeigt sich in mehrfacher Hinsicht. Sie ist zunächst fest entschlossen, für immer auf die glänzende Pracht des früheren Lebens zu verzichten, und mit ihrem Geliebten das harte Brot der Armut zu teilen. In bestimmtem Tone erklärt sie dem überraschten Marquis de Saverney:

„Tous ces brillants péchés qui jeune m'ont séduite,
N'ont laissé dans mon cœur que regrets trop souvent.
Je viens dans la retraite, et peut-être au couvent
Expier une vie impure et débauchée.“

Die Energie ihrer Liebe öffnet dem Freunde zweimal die Kerkerpforten. Trotz aller Hemmnisse dringt Marion bis an den Thron des Königs vor, um die Begnadigung Didiers zu erflehen; das erhaltene Dokument mit derselben verteidigt sie selbst dem Könige gegenüber.[1])

Solange Marion noch einen Schimmer von Hoffnung hat, durch ihre eigene Entschlossenheit Didier befreien zu können, weist sie mit Abscheu das erbärmliche Ansinnen des Kriminalrichters zurück; als sie sich aber durch ihren mächtigen Gegner überwunden sieht, der ihr gar vorschlägt, der unabwendbaren Hinrichtung des Geliebten beizuwohnen, da kämpft das tapfere Mädchen im Taumel eines unendlichen Schmerzes den ungeheuren Widerwillen vor jenem Manne nieder und willfahrt mit dem Mute der Verzweiflung seinem schändlichen Verlangen; denn nur so noch kann sie hoffen, den teueren Freund zu retten. Giebt Marion zwar ihren Körper hin, so ist doch ihr Geist fern von den Liebkosungen des geilen Menschen: „Elle se jette tête basse dans ce bourbier qu'il faut traverser pour délivrer son amant, et ce baptême de fange vaut celui du feu qui purifiait les martyrs.“[2])

In der Schlussscene endlich wirft sich Marion unerschrocken den Soldaten entgegen, um ihnen ihr Liebstes zu entreissen; mit erschütternder Stimme spricht sie:

„Si vous avez dans l'âme
Quelque chose qui tremble à la voix d'une femme,
Si Dieu ne vous a pas maudits et frappés tous:
Ne me le tuez pas!“

Die Liebe Marions ist ferner selbstlos. Wiewohl Didier ihr ihre Hingebung schlecht vergilt, indem er sie mit beständiger Eifersucht quält, harrt Marion doch, sich auf-

---

[1]) cfr. IV. Akt, 8. Scene, p. 153. Diese Episode hat Hugo von Tallemant des Réaux entlehnt.

[2]) Saint-Victor p. 53. — Die erzwungene Selbsthingabe Marions nennt Nebout (p. 184): une défaite que personne ne lui reproche, effacée à l'avance par les souffrances éprouvées.

opfernd, an seiner Seite aus, und selbst als sie von ihm bei seiner zweiten Gefangennahme barsch zurückgestossen wird, zögert sie keinen Augenblick, sich dem Kriminalrichter zu Füssen zu werfen, um die Freilassung des Freundes zu erflehen. — Am schönsten zeigt sich die Uneigennützigkeit ihrer Liebe in der Schlussscene des Dramas. Ungeachtet der überaus lieblosen Worte Didiers will Marion doch um jeden Preis den erbarmungslosen Freund retten; gern verzichtet sie auf jeden Dank und will von ihm als ein Nichts betrachtet werden, nur soll er fliehen!

Ein Ausfluss der grenzenlosen Liebe Marions und ihres Schuldbewusstseins ist die tiefe Demut, welche sie beseelt. Sie hält sich für gänzlich unwürdig, die Gattin Didiers zu werden; kaum wagt sie es, sich als seine „Schwester“ zu bezeichnen. Sich allein schreibt sie alle Schuld an dem Unglücke Didiers zu; sie betrachtet dasselbe als eine gerechte Strafe des Himmels, der sie selbst in ihrem Geliebten treffe. — Auf die harten Anklagen Didiers in der letzten Scene hat Marion kein Wort der Beschönigung oder Verteidigung. Kein Ausdruck des Tadels über seine Gefühllosigkeit kommt über ihre bleichen Lippen; und doch hat sie ja nur seinetwegen — „par excès d'amour“, wie Didier selbst später bekennt, — sich dem Kriminalrichter hingegeben! In schmerzlicher Ergebung stöhnt sie:

> „Vous m'avez réprouvée et maudite, et c'est bien,
> Et j'ai mérité plus que haine et que risée,
> Et vous êtes trop bon et mon âme brisée
> Vous bénit; mais voici l'heure affreuse. Ah! fuyez!
> Frappe-moi, laisse-moi dans l'opprobre où je suis,
> Repousse-moi du pied, marche sur moi, — mais fuis!“

In dieser Stunde der Erniedrigung wird Marion zur Büsserin, die in tiefster Zerknirschung das thränenfeuchte Antlitz zur Erde neigt. Als solche erlangt sie ein Anrecht

auf unser Mitleid und unsere Achtung: „A ce comble de l'humiliation la courtisane se redresse purifiée, presque glorifiée. Sa rédemption est complète. En touchant le fond, elle a atteint le sommet.“ [1])

Die tragische Schuld Marions liegt darin, dass sie dem vertrauensvollen Didier nicht offen ihre Vergangenheit enthüllt hat. Zwar musste ein solches Geständnis ihrer weiblichen Natur ausserordentlich schwer fallen, ja fast unmöglich werden, nachdem Didier sein Verdammungsurteil über „Marion de Lorme“ ausgesprochen hatte [2]); indessen hätte der Liebreiz des Mädchens den Sieg über eine anfängliche Abneigung Didiers davongetragen, wie eben die Schlussscene beweisen kann.

An dieser Frauengestalt hat der Dichter nicht nur die läuternde, sondern auch die siegende Macht der wahren Liebe zeigen wollen. Je mehr Marion zu leiden hat, desto glänzender offenbart sich die Hingebung und Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu Didier, die endlich die Herzenshärte desselben überwindet: „La vraie vertu de Marion, c'est que plus Didier est malheureux plus elle l'aime.“ [3]) In keinem Augenblicke taucht auch nur der geringste Zweifel in Marion auf, dass Didier ihrer Aufopferung unwürdig sein könnte.

Der Dichter hat das gesteckte Ziel erreicht; denn er hat aus Marion eine sympathische Gestalt geschaffen.

---

[1]) cfr. Saint-Victor p. 54.

[2]) Da Didier die Kurtisane nur unter dem Namen „Marie“ kennt, lässt ihn der Dichter dieser selbst erklären:

> „Savez-vous ce que c'est que Marion de Lorme?
> Une femme de corps belle et de cœur difforme,
> Une Phryné qui vend à tout homme, en tout lieu
> Son amour qui fait honte et qui fait horreur!“

[3]) Saint-Victor p. 51.

Freilich gehört dieselbe zu den idealisierten Frauengestalten Hugos.[1])

So naturwahr der Dichter im Drama selbst die Entwickelung und Bethätigung der Liebe Marions dargestellt hat, so muss doch darauf hingewiesen werden, dass Hugo es versäumt hat, uns über die Anfänge jener Neigung in Marion näher zu unterrichten. Es war nötig, dass der Zuschauer mitfühlte, wie unter dem Aufsprossen einer lauteren Neigung die Schandflecken im Leben der Kurtisane allmählich schwanden, und wie der Boden für die heroische Hingebung einer leichtlebigen, ehemaligen Dirne vorbereitet wurde. Die Absicht des Dichters, die Kurtisane dem Zuschauer annehmbar zu machen, hatte zur Folge, dass Marion von vornherein als gänzlich geläutert hingestellt wurde.[2])

Es ist übrigens dem Dichter zu danken, dass er von den Ausschweifungen der Kurtisane nur ein abgeblasstes Bild in Saverneys Berichte geben lässt; hätte er uns rücksichtslos in den moralischen Schmutz ihres Vorlebens eingeführt, so würden wir vor seiner Heldin nur Abscheu empfunden haben. Hierdurch wäre natürlich jegliches Gefühl der Teilnahme an ihrem harten Geschick uns unmöglich gemacht worden.[3])

---

[1]) An diesem Urteile ändert auch nichts jener Zug von Eitelkeit, den wir an Marion bemerken, als sie sich mit Wohlgefallen durch Saverney an die erlebten Triumphe in der Hauptstadt erinnern lässt, und als sie mit erklärlicher Genugthuung ein ihr gewidmetes Buch in Empfang nimmt (I, 1). Anderer Ansicht ist freilich Schulz p. 7. Anm. 1.

[2]) Man vgl. Planche: Portr. litt. I, p. 169. Vgl. über den Mangel an psychologischer Vertiefung in Marions Charakteristik Nebout p. 270.

[3]) Marion ist ein Freudenmädchen der feineren Art, eine Hetäre, wie sie Paris etwa nach dem Muster von Athen ausgebildet hatte (cfr. Lafontaines Erzählung: „La Courtisane amoureuse"). — Shakespeare hat n i e eine Buhlerin zur Heldin eines Dramas ge-

Über die Kammerfrau Marions, die Frau Rose, welche nur in einer kurzen Scene (I. 4) auftritt, ist fast nichts zu sagen. Ihr Mitleid mit der über Didiers Fortgehen weinenden Marion tritt augenblicklich vor der Neugierde zurück, die sie nach dem ungalanten Kavalier forschen lässt, wobei sie in erster Linie sich erkundigt, ob Didier auch reich sei. Als ihre Herrin dies verneint, meint Frau Rose bezeichnender Weise: „Alors, qu'en faites-vous?", worauf Marion schlicht entgegnet: „Je l'aime."

Das Schicksal Marions erscheint besonders traurig, wenn man die nichtssagende Gestalt eines Didier betrachtet, den ein Kritiker nicht ohne Grund „den ungeheuren Dummkopf" nennt.[1] Neben der sich aufopfernden Marion ist er ein wahres Jammerbild, und man begreift nicht recht, wie die ehemalige Kurtisane Geschmack an ihm finden konnte. Es ist ganz unverständlich, dass Didier nicht das Vorleben Marions kennt, der er auf Schritt und Tritt gefolgt ist. Trotzdem er Misanthrop ist und sich jeden Augenblick als unglücklich bezeichnet, liebt er doch schwärmerisch und scheint ganz zufrieden. Seine Eltern kennt er nicht, er ist ein Findelkind[2]); darum ist es ihm ein unerträglicher Gedanke, die „un-

---

macht, und in Griechenland war ein Freudenmädchen wohl der bewegende Hebel des Lustspieles, aber niemals der Tragödie. — Wie V. H. sucht auch Dumas die Heldin seines Dramas: „La Dame aux Camélias" vor der Verachtung des Zuschauers zu bewahren; er lässt Marguérite nur Gold- und Silbersachen, nicht aber bares Geld für die Hingabe ihres Körpers annehmen. — Das Problem des Dramas findet sich schon in „Manon Lescaut" vom Abbé Prévost und Rousseaus Laura. Später (1835) behandelt es Lamartine in „Jocelyn".

[1]) „L'immense imbécile" schreibt Lacour in N. R. 1887, p. 766.

[2]) Es mag daran erinnert werden, dass auch Dumas' „Anthony" (das Drama erschien 1831) ein Findelkind war. Dumas hat möglicherweise die Idee desselben von seinem Freunde entlehnt.

schuldige Marion"[1]) an sein ödes Dasein zu ketten; ein überspanntes Zartgefühl, das sich mit Eifersucht und Argwohn seltsam paart, durchdringt ihn. — Wenn es Didiers Charakter durchaus angemessen ist, leicht verletzt zu sein, so passt hingegen sein mannhaftes Auftreten bei der Befreiung Saverneys aus Räubershand weniger zu seinem Naturell.

Die Eifersüchteleien um Marions willen machen aus dem Jünglinge stellenweise eine recht lächerliche Figur, und gar sein Duell mit Saverney lässt ihn als einen närrischen Zänker erscheinen.[2])

In die ihm aufgedrungene Rolle als Schauspieler vermag sich Didier um so weniger zu schicken, als er das „Gesindel" hasst und in seiner beständigen Eifersucht befürchtet, von Marion getäuscht zu werden. Nach der Enthüllung Saverneys über Marions Vergangenheit rächt sich Didier in kindischer Weise an der Geliebten, indem er — jede Selbstbeherrschung verlierend — sich selbst dem Henker ausliefert. Dabei ruft er seinem „Engel" zu:

> „Démon! j'ai dans tes yeux vu la sinistre flamme
> De ce rayon d'enfer qui t'illuminait l'âme!"

und stösst die flehende Marion zurück.

Didiers Betragen wird um so widerspruchsvoller, als er fortwährend im Kerker das von Saverney erhaltene Porträt der einstigen Geliebten in Wehmut betrachtet!

Diese Gestalt, welche nur durch phantastische Träu-

---

[1]) Wie kann übrigens Didier Marion für ein gesittetes Mädchen halten, bei der er ohne weiteres nachts Zutritt hat? — Es ist dem Dichter nicht einmal eingefallen, Gründe anzuführen, weshalb Didier nicht die in ganz Paris bekannte Marion gekannt haben sollte!!

[2]) Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass die Motivierung des Duelles zwischen Saverney und Didier von seiten des Dichters eine überaus mangelhafte ist.

mereien hervortritt.[1]) ist nicht im stande, unser Mitleid wachzurufen, zumal da auch die endliche Wendung in Didiers Benehmen der Kurtisane gegenüber vom Dichter ungenügend motiviert ist.[2])

Sympathischer ist Didiers Leidensgefährte Saverney. Seine Dankbarkeit gegen seinen Lebensretter kostet ihm zufolge der Hitzigkeit desselben das Leben. Aus Ehrgefühl meldet sich Saverney unverzüglich bei der Verhaftung Didiers durch Laffemas als dessen Mitschuldiger. Die angebotene Freiheit schlägt er aus, da er Didier nicht allein zurücklassen will. Heiteren Blickes geht er dem Tode entgegen, nachdem er zur Hinrichtung durch das Beil „begnadigt" worden ist.

Die männlichen Züge in Saverneys Charakter verwischen die Schwächen, welche ihm anhaften. So ist er übermässig stolz auf seinen Adel und ein unvorsichtiger Schwätzer, der freilich seine Unklugheit naiv zugesteht (p. 88).

Saverney ist ein prächtiges Exemplar eines jungen Stutzers, welcher neben vielen albernen Eigenschaften einen Fonds von Männlichkeit in sich trägt.[3])

---

[1]) Man hat Didier einen jungen Rousseau genannt. Mag dies hinsichtlich seiner melancholisch-idealen Schwärmereien recht sein; unzutreffend ist es jedenfalls hinsichtlich seiner Willensbethätigung und seines Auftretens. Eher hat Goethes „Werther" bei Didier Pate gestanden. Goethe war seit 1821 durch ein „Konversationslexikon", in dem er nur nach seinem Buche „Werther" beurteilt war, volkstümlich geworden (cfr. Rossel p. 102 und Süpfle II. p. 57).

[2]) Niese meint treffend diesbezüglich über Didier: „Dass er dann noch am Schluss so weich wird und sie als Opfer ihrer Eltern hinstellt, ist jedenfalls nur von Hugo angebracht, um die Rührung zu steigern" (vgl. hierzu auch oben p. 56). — Wenn Niese weiter meint: „Jedenfalls ist sein Charakter weit konsequenter durchgeführt als der Marions", so glaube ich dies in obigem widerlegt zu haben.

[3]) Das Verwerfungsurteil, welches Nebout (p. 109) über Saverney fällt, halte ich für unberechtigt.

Die Gestalt Ludwigs XIII. ist vom historischen Standpunkt aus verzeichnet, vom menschlichen aus ist sie unnatürlich. Nicht übel nennt sich der König selbst „einen Schatten“ (p. 130); er ist in der That „ein angehender Kadaver, der einen Richelieu hervorbringen kann“ (Niese).

Seine grenzenlose Angst vor dem Kardinal-Minister macht ihn kindisch und hinterlistig; die harten Worte des Kammerherrn Bellegarde über Richelieu wird er diesem mit Behagen wiedererzählen, obwohl er selbst die abfällige Kritik veranlasst hatte!

Von seinem Narren lässt sich der 37jährige Herrscher wie ein Schulbube behandeln, und ohne Besinnen glaubt er den faden Erzählungen desselben![1] — Wir erwarten es als selbstverständlich, dass der schwache Monarch, dem Drängen seines Ministers nachgebend, die Begnadigung der Duellanten zurücknimmt.[2]

Richelieu selbst tritt nur in der Schlussscene, von den Vorhängen der Sänfte verdeckt, auf; aber sein Geist durchzieht das ganze Stück. Von ihm geht das harte Edikt über die Duellanten aus, und der Hofnarr sagt über ihn:

> „C'est un large faucheur qui verse à flots le sang,
> Et puis il couvre tout de sa soutane rouge.“

Für den schwachsinnigen König ist Richelieu gar der Teufel selbst; Ludwig überlegt bei sich:

---

[1]) Tallemant des Réaux berichtet (I. p. 343), dass Ludwig XIII. sich Zwerge als Hofnarren gehalten habe. Bezüglich der Persönlichkeit des Monarchen vgl. man ebendort (II. p. 64 ff.) die ungünstige Beurteilung.

[2]) Dem Urteile Nebouts kann ich nicht beistimmen; derselbe schreibt (p. 132) über Ludwig XIII.: „Son caractère est tracé avec finesse, et quoiqu'on ait dit, avec vérité“, oder gar (p. 309): „C'est le personnage . . . le plus vivant peut-être du théâtre d'Hugo!“ (Ib. p. 307 f.) Über Ludwigs Charakterschwäche und Verstellungskunst vgl. man Vignys Schilderungen in „Cinq-Mars“ p. 127 und 281 f.

„Satan pourrait-il pas s'être fait cardinal?
Si c'était lui dont j'ai l'âme possédée?!“

Wie eines Tyrannen Hand greift die seine in die Verwickelungen des Dramas ein.[1])

Ein getreues Ebenbild seines Herrn ist der Kriminalbeamte Laffemas: er ist geradezu ein Ungeheuer! Die Notlage der jammernden Marion nutzt er für seine wollüstigen Zwecke aus, und er ruht nicht eher, als bis er sein Opfer umkrallt hat. Nicht mit Unrecht trägt er den Titel: „Henker des Kardinals.“ Es gewährt ihm eine teuflische Lust, seine beiden Opfer dem Beile zu überantworten, und er schämt sich nicht, höhnend die weinende Marion zur Hinrichtung einzuladen.

Die List, durch welche Laffemas sich Didiers bemächtigt, macht indessen seinem juristischen Scharfsinn alle Ehre. Weniger erbaut uns das zur Schau getragene Mitleid mit dem betagten Marquis de Nangis, der über den vermeintlichen Tod seines Neffen trauert; es kommt jenes Mitleid nicht von Herzen, wie sich bei der brüsken Verhaftung Saverneys deutlich zeigt.

---

[1]) Dass übrigens nicht der historische Richelieu dargestellt wurde, bewies unter anderen Marius Topin in seinem Werke über diesen Staatsmann. — Ludwig XIII. war keineswegs der Sklave seines Ministers, sondern dessen Mitarbeiter und dankbarer Freund (man vgl. auch Biré V. H. av. 1830, p. 486 Anm.). — Den Versuch, die Geschichtlichkeit des Hugoschen Richelieu zu beweisen, machte Adolphe Racot in der R. d'A. dr. 1886, II, p. 98. — Zur Klärung der Frage trägt auch das Buch von Fagniez: „Le Père Joseph et Richelieu“ (P., Hachette 1894) bei. — Man vgl. noch Godefroy XIX[e] siècle I. p. 275, und Nebout p. 308, der die Beweiskraft des Buches von Topin nicht gelten lassen will. Schulz (p. 8) macht sehr gut darauf aufmerksam, dass das angebliche Edikt Richelieus jeder Wahrscheinlichkeit entbehre; dass aber die Übertreibung geradezu unverzeihlich sei, wenn der Dichter den „todkranken“ Kardinal zum Zuschauer der Hinrichtung jener beiden jungen Leute mache. Ungünstig lautet das Urteil von Tallemant des Réaux (cfr. I. p. 344—424) über Richelieu.

Man kann übrigens Laffemas kaum als einen korrekt gezeichneten Charakter ansehen; denn ein Mensch, der seinen Leidenschaften den Willen seines Gebieters unbedenklich unterordnet, eignet sich gewiss am wenigsten für den Vertrauten eines Richelieu.[1])

Neben der stellenweise verfehlten Zeichnung der Charaktere lassen sich noch einige andere Mängel des ersten Bühnendramas Victor Hugos anführen. So berührt es eigentümlich, dass Didier seinen Weg über die Balustrade des Balkons nimmt (p. 31), statt durch die Zimmerthüre bei Marion einzutreten. — Wie sollte ferner der zurückkehrende Saverney nicht sogleich Marions Gemach wiedererkannt haben? Der Dichter giebt nicht einmal eine Aufklärung darüber, weshalb Saverney solange vor Marions Hause sich aufhält! Derselbe muss in der Schlussscene einen beneidenswert festen Schlaf zur Schau tragen; denn er erwacht nicht einmal bei den Jammerrufen Marions (V, 6 und 7). Wie hat letztere in kaum zwei Tagen ihre Theaterrollen so gut einstudieren können, in denen sie bei der Schauspielertruppe auftritt? (p. 80.)

Den Anfänger auf dem dramatischen Gebiete verrät auch das lange litterarische Gespräch der Offiziere im Wirtshause zu Blois; die endlose Namenaufzählung in demselben ist weniger verblüffend, als ermüdend.[2]) Letzteres gilt auch von einzelnen Monologen des Dramas.

Die bezeichneten bühnentechnischen Mängel werden zum Glück durch zahlreiche prächtige Stellen des Stückes reichlich ausgeglichen. Zu jenen möchte ich unter anderen die Scene zählen, in der Marion vom Kammerherrn des Königs Zutritt zu diesem verlangt (IV, 4). Ein Meisterstück emphatischer Diktion ist sodann die Anrede des

---

[1]) Laffemas wird von Tallemant des Réaux erwähnt I. p. 380 und 401.

[2]) Man vgl. hierzu auch Lanson p. 1040.

Marquis von Nangis an den Monarchen,[1]) der die flehentlichen Worte Marions an künstlerischem Werte gleichkommen.[2])

Ungemein ergreifend und rührend sind die letzten Reden, welche Marion mit Didier austauscht; in ihnen zeigt sich das Frauenherz im hellsten Glanze (V, 6, p. 178—181). — Mit lobenswerter Mässigung ist endlich die Antithese vom Dichter verwendet worden und meistens sehr effektvoll, wie bei dem Fluche, den Didier über Marion de Lorme ausspricht, die er nur als „Marie“ kennt (p. 27). — Allzu gekünstelt ist jedoch der Kontrast im dritten Akte (3. Scene), wo der totgeglaubte Saverney abwechselnd gelobt und getadelt wird.[3])

Wollen wir uns ein Endurteil erlauben, so müssen wir sagen, dass das Feuer der Begeisterung, mit der dieses Drama geschrieben worden ist, sowie die glatt dahinfliessenden Verse einen unwiderstehlichen Zauber ausüben.[4]) Besonders im ersten Akte findet sich ein so warmer,

---

[1]) Niese (p. 24) bemerkt, dass von Nangis an Ruy Gomez erinnere. Es hätte umgekehrt lauten müssen, da bekanntlich „Hern.“ das jüngere Drama ist!

[2]) cfr. IV, 7, p. 136—140.

[3]) Gar nicht kann ich mit Nebout (p. 109) die Scene zwischen dem Könige und seinem Narren (IV, 8) als „vollkommen“ bezeichnen, denn das Gebaren Ludwigs ist zu absurd, um auch nur den Schein der Natürlichkeit im Zuschauer oder Leser zu hinterlassen. Hingegen stimme ich durchaus den Worten Nebouts (p. 273) über den letzten Akt des Dramas bei.

[4]) Erwähnenswert ist das Urteil Alexandre Dumas' d. Ä. über den Stil des Dramas (in „Mes Memoires“ CXXXI): „Je n'avais entendu rien de pareil à ces vers de Marion de Lorme; j'étais écrasé sous la magnificence de ce style, moi à qui le style manquait surtout. On m'eût demandé dix ans de ma vie en permettant qu'en échange j'atteindrais, un jour, cette forme, je n'eusse point hésité, je les eusse donnés à l'instant même.“ Es sei noch hingewiesen auf die Kritik von Louis Ganderax in der R. d. d. M. vom 15. Febr. 1886, p. 931 ff.

inniger Ton, wie ihn der Dichter in seinen späteren Werken höchst selten wiedergefunden hat: es ruht gleichsam der Strahl der vergoldenden Morgensonne und der Hauch des Frühlings auf demselben. Wenn wir also auch in „Marion de Lorme" die stramme Sicherheit dramatischer Technik und Ausführung, wie sie manche späteren Bühnenstücke des Künstlers kennzeichnet, vermissen, so trägt doch dieses Stück wie kein anderes den Liebreiz der Jugend in sich, einen glühenden und doch zarten Enthusiasmus, einen rührenden Glauben an die Allmacht der Liebe, mit einem Wort: den Hauch des Genius.

Die Thränen, welche der lyrische Klang der Reden quellen lässt, rinnen aus einer lebendigen Quelle! Ich stehe nicht an, dieses erste Bühnenstück des Dichters als das beste seiner Versdramen zu bezeichnen, und ich freue mich, in meinem Urteile durch die Ansicht gewiegter Kritiker bestärkt zu werden.[1]) „Marion de Lorme" gehört zu den wenigen Dramen Victor Hugos, die noch heute von Zeit zu Zeit auf den Pariser Theatern zur Aufführung gelangen.[2])

---

[1]) Man vgl. Planche: Portr. litt. p. 169, wo er sein anfängliches Verwerfungsurteil zurücknahm; ferner Biré: V. H. ap. 1830, I. p. 35; Saint-Victor p. 43; Barbou p. 144; Rapp, Jahrb. II. p. 588, wo er schreibt: „Dieses Stück ist mit einer Fülle des Gemüts und reicher, grosser Phantasie angelegt; neben der früheren rhetorischen Tragödie ein wahres Wunder in der Reihe dieser Litteratur; es brauchte ein gewaltiges Talent, um solche Neuerungen soweit durchzusetzen." Vgl. ferner d'Abrest, U. Z. 1885, II. p. 321 ff. und Nebout p. 182.

[2]) Ein Zeitgenosse H.s, der Poet Destigny, besang am 22. Sept. 1838 den Dichter von „Marion de Lorme" folgendermassen (cfr. Rivet p. 209):

„Victor au drame intime ouvrit une autre voie,
Cet Homère assidu de la fille de joie
Façonna de grands mots à ligne de grand vers,
Tantôt les planta droits et tantôt de travers,
Et fit des pieds, des mains, tant et si bien qu'en somme,
On exalta les cris de sa poitrine d'homme!"

Kapitel III.

„Hernani“.

Durch das Verbot der Aufführung von „Marion de Lorme“ war, wie wir sahen, Hugo verhindert worden, dem Publikum von der Bühne aus seine dramatischen Ideen zur Anschauung zu bringen. Noch kochte das Blut in ihm ob der erlittenen Abweisung, aber schon hatte er entschlossen einen neuen Plan gefasst.[1]) Er flüchtete seine Gedanken aus dem ungastlichen Frankreich in die träumerischen Gefilde der spanischen Halbinsel, die er als achtjähriger Knabe mit seiner Mutter durchreist hatte. Lebhafte Eindrücke waren dem aufgeweckten Kinde von dieser Fahrt zurückgeblieben. Er erinnerte sich eines Burgfleckens, wo der Reisezug die erste Rast auf spanischem Boden gemacht hatte, der verwitterten Feste Ernani.[2]) Diese Erinnerung wurde ihm zum Ausgangspunkte eines neuen Dramas, welches den Namen jenes Ritterschlosses verewigte. Des Dichters rege Phantasie führte ihn in die Zeit zurück, wo Spanien von Banditen durchzogen wurde, und wo die Herrscher des Landes blutige Gefechte mit Raubrittern zu bestehen hatten. —

---

[1]) Man vgl. den Brief H.s an den Minister des Innern vom 5. Jan. 1830, (Corr. I. p. 88—93), in dem er sich über die Entstehung des Dramas „Hern.“ ausspricht.

[2]) cfr. H. rac. I. p. 111; diese Burg wurde im Kriege der Karlisten gegen die Christiner zerstört; cfr. Th. Gautier, Hist. du Rom. p. 105.

Das Drama „Hernani“ trug den Nebentitel „Tres para una“; drei Männer, ein König, ein Herzog und ein Bandit sollten um eine stolze spanische Schönheit kämpfen. Nicht ganz einen Monat, vom 29. August bis zum 25. September 1829, arbeitete der Dichter an dem Stücke.[1])

Was der „Cid“ für das alte Theater gewesen war, sollte „Hernani“ für das neue werden: eine Erneuerung, eine Wiedergeburt, ja die Entdeckung und Eroberung einer unbekannten Welt. Der Held des Stückes selbst, Hernani, kann als ein Cid im Zustande der Ungebundenheit angesehen werden. Wie für Corneille, wurde für Victor Hugo das romantische Spanien zum dramatischen Vaterlande, und gleichwie der „Cid“ nach heftigster Anfeindung triumphierte, so auch „Hernani“.[2]) Doch machen wir uns mit dem Inhalte des Stückes bekannt.

I. Akt. Im Palaste des Ruy Gomez zu Saragossa lebt dessen Nichte Doña Sol. In ihr Gemach führt uns der Dichter. Während die Kammerfrau Josefa den gewohnten Beschäftigungen obliegt, kommt durch eine Geheimthüre der spanische König Don Carlos und forscht nach Doña Sol und ihrem Geliebten Hernani. Die erschreckte Josefa

---

[1]) Nicht bloss „acht Tage“, wie Barbou (p. 125) behauptet. — Nach der Originalhandschrift wurde der erste Akt begonnen am 29. August 1829; der zweite begonnen am 3. Sept. und beendet am 6. Sept.; der dritte geschrieben vom 8. Sept. bis zum 14.; der vierte am 15. Sept. begonnen und am 20. beendet; der fünfte Akt wurde verfasst vom 21. bis zum 25. Sept. (cfr. Notes d'„Hern.“ p. 189).

[2]) Sehr enthusiastisch begrüsste man in England das Erscheinen dieses Dramas. So schrieb die „F. Q. R.“ (Vol. VI. 1830 p. 455—473) u. a.: „What V. H. does, we feel a conviction beforehand that he will to the best of his ability do it thoroughly; and whether his attempt be conspicuous for its succes or its failure, we must always feel that interest in its result which arises from witnessing a fair and manly contest, instead of a series of shifting and indecisive manoeuvres; a dramatic exposition of the principles of the romantic school in all their extent and force, instead of those hollow alliances between the schools of Aristotle and Shakespeare.“

giebt Auskunft und verbirgt ihn auf sein Geheiss in einem Schranke. — Ihre Herrin erscheint und kurz darauf Hernani, welcher seine Geliebte bittet, von ihm abzulassen, da sein Leben das eines Geächteten sei. Unvermutet tritt Don Carlos aus dem Schranke hervor. Hernani greift zum Degen; doch ehe es zum Zweikampfe kommt, wird die Rückkehr des Schlossherrn angekündigt. Derselbe ist empört, seine junge Braut Doña Sol in der Gesellschaft von zwei Fremden zu finden; doch Don Carlos giebt sich als König zu erkennen und erklärt dem überraschten Ruy Gomez, dass er gekommen sei, um ihm seine bevorstehende Wahl zum deutschen Kaiser mitzuteilen. Ruy Gomez glaubt alles, und der Banditenhauptmann Hernani entkommt.

II. Akt. In der folgenden Nacht sucht Don Carlos Doña Sol zu entführen, welche Hernani erwartet. Unter dem Balkon ihres Zimmers giebt er das von ihr mit Hernani verabredete Zeichen, worauf sie erscheint. Schon will Don Carlos die Widerstrebende mit Gewalt fortführen, da kommt Hernani, dessen Begleiter das Gefolge des Königs zerstreut haben. Er dürstet nach Rache; doch die Unerschrockenheit des Herrschers entwaffnet ihn, und Don Carlos entgeht dem Tode. Den sich nähernden Truppen des Königs entflieht Hernani glücklich.

III. Akt. Auf seinem Schlosse in Aragonien weilt Ruy Gomez zur Feier seiner Hochzeit mit Doña Sol. Da tritt ein Pilger ein; es ist Hernani, auf dessen Haupte ein hoher Preis steht. Als er die bräutlich geschmückte Doña Sol erblickt, wirft er die Verkleidung ab; ohne die Geliebte will er nicht weiter leben. Doch Ruy Gomez erklärt, Hernani sei ihm als Gastfreund heilig, und er eilt fort, um die Schliessung der Burgthore anzuordnen. Als er zurückkehrt, findet er seine Braut in den Armen Hernanis. — Während der Greis darüber seiner Entrüstung Ausdruck verleiht, erscheint Don Carles vor dem Schlosse und be-

gehrt Einlass. Trotz seines Zornes verweigert Ruy Gomez dem eintretenden Herrscher die Auslieferung Hernanis, den er hinter einem Wandgemälde verborgen hält. Der erzürnte Herrscher verlässt mit Doña Sol als Geisel das Schloss; Ruy Gomez aber fordert Hernani, den Urheber seines Unglückes, zum Zweikampfe heraus. Als dieser die Entführung der Geliebten erfährt, bittet er seinen Gegner, sich vor dem Tode rächen zu dürfen, und übergiebt ihm sein Horn, auf dessen Klang er sogleich sein Leben hinzugeben schwört.

IV. Akt. In der Gruft Karls des Grossen zu Aachen erwartet Don Carlos mit seinem Vertrauten Ricardo seine Wahl zum deutschen Kaiser. Er erfährt von letzterem die gegen ihn vorbereitete Verschwörung, an der Ruy Gomez und Hernani beteiligt sind. Er beauftragt Ricardo, Doña Sol herbeizuholen. Während dieser forteilt, fasst der König den Entschluss, sich seines Vorgängers, des grossen Karl, würdig zu zeigen und in Milde zu regieren. Er tritt in das Grab selbst hinein, während die Verschwörer zur Beratung erscheinen. Hernani wird auserwählt, Don Carlos zu ermorden. Dieser kommt plötzlich aus dem Grabgewölbe hervor und überrascht die Verschwörer, die sogleich von Soldaten umzingelt werden. Doch Kaiser Karl, dessen Wahl drei Kanonenschüsse verkünden, verzeiht allen und giebt dem glückstrahlenden Hernani, der sich seinem wahren Namen nach Don Juan d'Aragon nennt, die edle Doña Sol zur Gattin.

V. Akt. Zu Saragossa feiert man die Vermählung des jungen Paares. Allmählich verstummt der Jubel, und während sich die Gäste entfernen, gedenkt Doña Sol an der Seite ihres freudigbewegten Gatten vergangener Stunden. Auf der mondumflimmerten Schlossterrasse spricht sie den Wunsch aus, ein Waldhorn in der Stille der Nacht ertönen zu hören. Gleichsam zur Antwort auf ihr Verlangen erschallt ein solches in der Ferne. Der er-

blassende Hernani erkennt es am Klange als das seinige; er sucht Doña Sol zu entfernen, indem er sie einen Trunk holen lässt. Schon erscheint der rachedürstende Ruy Gomez und stellt dem verzweifelnden Hernani die Wahl zwischen Schwert und Gift. Doña Sol kehrt zurück und erfährt alles; sie entreisst dem zögernden Hernani den Gifttrunk. Als Ruy Gomez auf seinem grausigen Verlangen besteht, nimmt sie einen Teil des Giftes und reicht das übrige ihrem Gatten. Beide umarmen sich sterbend, während Ruy Gomez sich ersticht mit dem Ausrufe der Verzweiflung:

„Oh! je suis damné!“

Das vorliegende Drama enthält eine Reihe von Varianten, die im Anhange der definitiven Ausgabe zum Abdrucke gelangt sind. Sie sind nicht so bedeutend, als die Abänderung des dritten Aktes, welche die Theatercensur verlangte. Vornehmlich musste der Dichter jene Stellen ausmerzen, in denen der leidenschaftlichen Rede Hernanis freier Spielraum gelassen war, in der überhaupt die Persönlichkeit desselben scharf gegenüber Karl V. hervortrat. Die männliche Sprache, wie sie die unverstümmelte Ausgabe des Dramas zeigt, konnte jene Zeit nicht vertragen, und selbst die erste Druckausgabe enthielt den gekürzten Text, in dessen Vorrede Hugo bemerkte: „Le jour viendra peut-être de le publier, tel qu'il a été conçu par l'auteur!“ Diese Hoffnung ging schon im Jahre 1836 in Erfüllung; seitdem enthalten die Ausgaben den vollständigen Text, während man sich auf dem Theater noch heute des zugestutzten bedient.

Das Drama wurde am 1. Oktober 1829 der Kommission des Théâtre-Français vorgelesen und von dieser am fünften desselben Monats angenommen. Aber erst am 31. Oktober kam das Stück von der königlichen Censurbehörde zurück. Mit Recht beklagte sich der Dichter bitter darüber, dass von seiten der Censoren travestierte

und zusammengeflickte Abschnitte des Dramas zu seinem Nachteile verbreitet worden seien. Es heisst in dem Briefe Hugos an den damaligen Minister des Inneren: „La censure est mon ennemie littéraire, la censure est mon ennemie politique; la censure est de droit improbe, malhonnête et déloyale.“ [1])

Während die Titelrolle des Dramas dem Hugo eng befreundeten Schauspieler Firmin zufiel, erhielt Fräulein Mars die Rolle der Doña Sol.[2]) Die Primadonna stand schon im fünfzigsten Lebensjahre und war 35 Jahre lang beständig in „klassischen“ Stücken aufgetreten; sie brachte daher der neuen Richtung wenig Interesse entgegen: „Elle avait surtout accepté le rôle pour qu'il ne fût pas joué par une autre.“ [3]) Bei den Proben drängte sie fortwährend den Dichter zur Abänderung von Worten und Versen.[4])

Der Tag der ersten Aufführung rückte heran. Eine Reihe von „Klassikern“, an ihrer Spitze Baour-Lormian (1770—1854), suchten eine Audienz bei Karl X. nach, um von ihm das Verbot der Aufführung des Dramas zu erlangen. Der Monarch erwiderte, dass er in Sachen der Litteratur nur einen Platz im Parterre habe und sich nicht zum Richter aufwerfen wolle.[5])

Wie erbittert die Stimmung der „Klassiker“ gegen Victor Hugo war, beweist das Vorgehen eines ihrer Parteigänger, Jays, der in einem 400 Seiten starken Bande „bewies“, ‚dass Victor Hugo sein ganzes Stück einem Drama des englischen Dichters Prior (1664—1721) mit dem Titel

---

[1]) cfr. Brief H.s vom 3. Nov. 1829; Corr. I. p. 92.

[2]) cfr. H. rac. II. p. 266.

[3]) Frl. Mars lebte von 1779—1847. Man vergleiche über sie den begeisterten Nekrolog in „La Presse“, am 24. Mai 1847 aus der Feder Th. Gautiers.

[4]) cfr. Mirecourt, p. 30 f. Ferner beachte man die Kritik Th. Gautiers in seiner Hist. du Rom. p. 123.

[5]) cfr. „Procès d'„Ang.“ et d'„Hern.“ p. 144.

„Henry and Emma“ entlehnt habe. Der französische Schriftsteller Charles Monselet spottete, wie billig, über diese Entdeckung und machte sich besonders darüber lustig, dass der genannte Jay (1717—1854) bald darauf, vielleicht unter Einwirkung dieses „klassischen“ Buches, Mitglied der Académie française wurde.[1])

Während Victor Hugo einerseits auf die übliche Claque zu verzichten erklärte, da er ein unabhängiges Parterre wolle, willfahrte er andererseits den zahlreichen Gesuchen junger Leute um Freiplätze.[2]) Schon fünf Stunden vor der Öffnung des Theaters fanden sich diese am Tage der Erstaufführung, dem 25. Februar 1830, ein.[3]) Théophile Gautier, der sich unter den „Hernanisten“[4]) „in roter Weste“ befand, hat uns eine amüsante Schilderung des denkwürdigen Abends hinterlassen.[5]) In einem andern Werke

[1]) cfr. Monselet, p. 210. — Das Buch Jays trug den Titel: „La Conversion d'un Romantique“. P. 1831. Godefroy (XIX[e] s. I. p. 272) wiederholt den Vorwurf Jays.

[2]) cfr. H. rac. II. p. 277. — Auch für die folgenden Vorstellungen verschenkte H. bereitwillig Freikarten. Man vgl. z. B. den Brief H.s an eine Anzahl Studenten vom 16. März 1830; er schrieb den Bittstellern auf ihr Gesuch: „De grand cœur, messieurs; toutes les âmes jeunes sont généreuses; c'est à elles de décider entre mes ennemis et moi. Je me mets avec confiance entre vos mains.“ cfr. Corr. I. p. 99.

[3]) Der Tag der Première war ein Donnerstag (cfr. Biré, V. H. av. 1830 p. 492) und kein Samstag, wie es H. rac. I. p. 263 heisst. — Der Témoin giebt eine Liste der später berühmt gewordenen jungen Männer an, welche der „Hernanischlacht“ beiwohnten.

[4]) Dieses Wort findet sich in einem Briefe H.s an Sainte-Beuve vom 16. Mai 1830 (cfr. Corr. I. p. 271).

[5]) cfr. Hist. du Rom. p. 107—114. Man vgl. auch Barbou p. 139 und Meyer p. 13—16. — Goncourt II. p. 133 berichtet, dass Gautier am 20. Juli 1863 erklärt habe „que ce n'était pas un gilet rouge qu'il portait à „Hern.“, mais un pourpoint rose.“ Auf das Lachen der Zuhörer hin soll er fortgefahren haben: „Mais, c'est très important. Le gilet rouge aurait indiqué une nuance politique républicaine, et il n'y avait rien de ça. — Nous étions seulement *moyennageux*.“

berichtet derselbe über den gewaltigen Eindruck, welchen Hugo in jener Stunde auf sie alle gemacht habe: „Jamais dieu ne fut adoré avec plus de ferveur qu'Hugo; nous étions étonnés de le voir marcher avec nous dans la rue comme un simple mortel!“.[1])

Der günstige Ausgang der stürmisch verlaufenen Vorstellung sicherte hinfüro die Stellung der neuen Schule. In den Noten zur ersten Druckausgabe des Dramas, welche im Sommer des Jahres 1830 erschien[2]), dankte Victor Hugo aufs wärmste dem Parterre und den Schauspielern für die ihm bezeigte Teilnahme und Aufopferung.[3])

Der bejahrte Chateaubriand schrieb an den Dichter nach der ersten Aufführung „Hernanis“: „J'ai vu, monsieur la première représentation d'„Hernani“. Vous connaissez mon admiration pour vous . . . Je m'en vais, monsieur, et vous restez. Je me recommande au souvenir de

---

[1]) cfr. Portr. contemp. p. 8.

[2]) Der Titel lautete: „Hernani ou l'Honneur Castillan“, drame (en cinq actes et en vers) par Victor Hugo, représenté sur le Théâtre-Français le 25 février 1830. Paris 1830. Mame et Delaunay-Vallée, imprimerie de Lachevardière. 8°. 6 fr. — Als Signatur des Verfassers figurierte das spanische Wort „Hierro“ (Eisen); cfr. Asselineau, Bibl. rom. — Für die drei ersten Auflagen von je 1000 Exemplaren erhielt H. 15000 fr.; cfr. Biré, V. H. av. 1830 p. 505; nach H. rac. II. p. 284 bot der Buchhändler Mame vor Schluss der ersten Aufführung schon 6000 francs.

[3]) Von Frl. Mars heisst es: „Il est impossible de se faire une idée de l'effet que la grande actrice produit dans ce rôle“ etc. Dieses Lob war nicht übertrieben, denn so unfreundlich sich die Primadonna bei der Einübung des Stückes gezeigt hatte, so eifrig und interessiert verhielt sie sich am Abende der Première trotz ihrer Abneigung gegen das „romantische Parterre“; cfr. H. rac. II. p. 283. Jenes Wort Doña Sols (III, 4 p. 85), das Frl. Mars in den Proben nicht hatte aussprechen wollen: „Vous êtes mon lion superbe et généreux!“ stammt nach Parigot (p. 136) aus Schillers Fiesko (II, 18) und aus Mérimées: „L'amour africain“.

votre muse. Une pieuse gloire doit prier pour les morts. Ce 29 février 1830.“ [1])

Die Zeitung „Le Globe“ berichtete: „Hernani“ a obtenu un succès complet, un succès mérité. Grandeur et profondeur de pensée, poésie lyrique admirablement mêlée au drame, intérêt peu romanesque, mais vif et pressant. le public a tout senti, tout écouté, tout applaudi . . . Nous osons prédire à ce drame un succès populaire.“ [2])

Die Behauptung des Témoin, dass sämtliche Zeitungen. das „Journal des Débats“ ausgenommen, das Stück geschmäht hätten. wird durch die Zeugnisse Birés widerlegt. Nur zwei Blätter: „Le Continental“ (vom 27. Febr. 1830) und „La Gazette de France“ (vom 26. Febr.) übten eine verletzende Kritik aus. Ihnen dünkte die „Hernanischlacht“ ein Don Quijote-Gefecht: denn die Gegner Hugos hätten sich nicht rühren dürfen, ohne von hundert Fäusten bedroht zu werden.

In etwas liess sich auch Armand Carrel,[3]) der Redakteur des „National“, in seinem Urteile über das Drama von Hugos Feinden beeinflussen.

Was die Monatsblätter betrifft, so brachten die Revue de Paris, der Correspondant und die Revue française zwar gewichtige, aber keineswegs feindselige Recensionen über Hugos Werk.[4])

---

[1]) cfr. Mag. 1880. No. 11. Art. von O. Heller.

[2]) Art. von Charles Magnin, vom 26. Febr. 1830.

[3]) Derselbe traf bei seinem Besuche den Dichter nicht, welcher in einem Briefe vom 15. März 1830 sein Bedauern darüber ausspricht und mit den Worten schliesst: „Quelque soit son article [de M. Armand Carrel sur „Hern.“]. je lui en saurai toujours un gré extrême. Sevère il me plaira par sa franchise; bienveillant, rien ne saurait m'être plus précieux, car l'estime d'un homme supérieur, redonne force et courage contre les hommes médiocres.“ — Aus diesem Briefe erfahren wir auch, dass der materielle Verdienst H.s an seinem Stücke ihn für 1½ Jahre aller Sorgen enthob; cfr. Corr. I. p. 98. Über Carrel (1800–1836) vgl. Godefroy, XIXe s. I. p. 272.

[4]) cfr. Biré, V. H. av. 1830 p. 500.

Auf Sainte-Beuve macht das Drama einen eigentümlichen Eindruck. Es sah in „Hernani" nicht nur ein litterarisch-, sondern auch ein politisch-revolutionäres Werk: „La carrière poétique de Victor Hugo a été toute une révolution . . . „Hernani", ça a été pour moi la fin de l'Assemblée législative." [1]) — Drastisch lautete das Urteil Ludwig Börnes in einem seiner Pariser Briefe. [2]): „Victor Hugos „Hernani" habe ich mit grossem Vergnügen gelesen. Die romantische Poesie ist den Franzosen nicht wegen ihres schaffenden, sondern wegen ihres zerstörenden Prinzips heilsam. Es ist eine Freude zu sehen, wie die emsigen Romantiker alles anzünden und niederreissen und grosse Karren klassischen Schuttes vom Brandplatze wegführen." [3])

Ein seltsames Urteil ist von Alphonse de Lamartine überliefert; er behauptete, „Hernani" und die übrigen Dramen Hugos absolut nicht zu verstehen. [4]) Victor Hugo

---

[1]) cfr. „Chroniques parisiennes". — In der That dankte bald nach der Première „Hernanis" das Ministerium Martignac ab, und die siegreiche Revolution brachte den Bürgerkönig. — In Russland war bis zum Jahre 1887 dieses Drama verboten; jetzt wird es in St. Petersburg in der kontrollierten Übersetzung von Tatischeff gegeben.

[2]) Brief vom 30. Okt. 1830.

[3]) Ähnlich wie Sainte-Beuve äusserte sich Born (p. 103) über die französische Romantik im Gegensatz zur deutschen: „Die deutsche Romantik wendet sich ursprünglich gegen eine ästhetische Richtung; sie tritt polemisch auf; die französische wendet sich gegen eine politische Strömung, welche mit den alten Staatseinrichtungen auch die alten Ideale zertrümmert hat und notwendig neue Ideale aus sich heraus gebären muss; sie ist schöpferisch. Ursprünglich von reaktionärer Tendenz, wirkt sie neugestaltend, wird sie sogar revolutionär . . . Die deutsche Romantik ist älter als die französische. Letztere ist direkt aus Widerspruch gegen die Revolution entstanden."

[4]) cfr. „Cours familier"; in der 84. Lieferung heisst es: „Je n'ai jamais compris les drames de son théâtre, et je m'en accuse. Je les ai applaudis quelquefois; mais j'avoue que j'applaudissais de confiance; et quand j'entendais le public les applaudir avec enthousiasme, je pensais que le public, seul juge en cette matière, avait raison et que j'étais apparemment sourd de cette oreille."

meinte hierzu spöttisch: „J'ai un avantage sur Lamartine, c'est que je le comprends tout entier, et qu'il ne comprend pas la partie dramatique de mon talent!"[1]) Noch eigentümlicher äusserte sich ein enragierter „Klassiker", der Gelehrte Géraud. Er schrieb in sein „Journal intime" im Mai 1830: „Depuis longtemps, je n'avais ri de si bon cœur, je viens de lire „Hernani" de M. Victor Hugo. Comment a-t-on fait la parodie d'une parodie?!"[2])

Bevor wir zu einer Kritik des Stückes schreiten, möge ein kurzer Überblick über die weiteren Aufführungen desselben gegeben werden. — Die nächstfolgenden Darstellungen wurden von den Gegnern Hugos nach Möglichkeit gestört. Doch erst der eingetretene Urlaub der Fräulein Mars beschloss die Reihe derselben mit der 45. Vorstellung am 18. Juni des Jahres.[3]) Die Einnahmen, welche dank der Neugierde der Menge ausgezeichnet waren, hielten das Drama so lange.[4])

Nach achtjähriger Pause fand am 26. Januar 1838 eine Wiederholung statt, und zwar spielte man das Drama

---

[1]) cfr. Lesclide p. 181.

[2]) cfr. Maurice Albert: „Géraud. Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration, fragment d'un journal intime." Paris Flammarion p. 251.

[3]) Über die zweite Aufführung vgl. „Le Globe" vom 28. Febr. 1830; über die weiteren: H. rac. II. p. 290. — In den Akten des „Procès d'„Ang." et d'„Hern."" (p. 155) werden 48 Vorstellungen angegeben. Die Register der Com. franç. kennen nur die obige Zahl, cfr. Biré, V. H. av. 1830 p. 507. — Nach der vierten Vorstellung schrieb die „Gazette de France" (9. März 1830) sarkastisch: „Le vrai public était enfin entré", denn Hugo konnte von 1500 Sitzplätzen nur mehr 100 an Freunde vergeben.

[4]) cfr. „Procès d'„Ang." et d'„Hern."" p. 144. — Man vergleiche auch den Brief H.s an Paul Lacroix vom 27. Febr. 1830, in dem es heisst: „Les deux premières recettes font déjà 9000 francs, ce qui est sans exemple au théâtre." Corr. I. p. 93. — Frl. Mars hatte sich vor allen sehr tüchtig gezeigt, trotzdem von ihr galt: „Le novateur lui procura cette nouveauté d'être sifflée." (H. rac. II. p. 294.)

zwölfmal bis zum 23. Februar. Einige gegen Victor Hugo intriguierende Societäre des Théâtre-Français, eine „Koterie“, wie sie in Scribes Stück „La Camaraderie“ gegeisselt wurde,[1]) versuchten die Aufführung des Dramas planmässig zu verhindern. Der benachteiligte Dichter strengte einen Prozess gegen das Theater an und erreichte durch den doppelten Urteilsspruch des Pariser Handelsgerichtes und des Königlichen Hofgerichtes sein Ziel.[2]) Wider Erwarten waren auch diesmal die Einnahmen gut.[3]) Firmin spielte abermals die Titelrolle, während die von Fräulein Mars „kreierte“ Rolle in den Händen der Madame Dorval lag.[4])

Bis zur Verbannung des Dichters (1851) hielt sich „Hernani“ auf dem Theater.[5]) — Im Jahre 1867 gestattete Napoleon III. trotz der gegen ihn geschleuderten „Châtiments“ die Wiederaufnahme „Hernanis“ bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung. Vom 20. Juni ab gelangte

---

[1]) Dieses Theaterstück war 1837 unter ungeheurem Beifall der Menge gegeben worden. Vgl. darüber J. Sarrazin: „Das moderne Drama der Franzosen“ p. 49.

[2]) Am 6. Nov. und 5. Dez. 1837. — Der Prozessbericht ist im Anhange zum Drama „Ang.“ abgedruckt p. 141—169. — Ein Referat über den Prozess findet sich in Mag. 1880. No. 11. — Hugo hatte auf 30 000 fr. Schadenersatz gehofft, erhielt aber nur 6000 fr.; cfr. Biré, V. H. après 1830. I. p. 228.

[3]) cfr. Biré, V. H. ap. 1830. I. p. 234; in seinem Buche V. H. après 1852 p. 201 ist ein interessanter Auszug aus dem Einnahme-Register der Com. franç., das Drama „Hernani“ betreffend, zusammengestellt.

[4]) Man vergl. die schwungvolle Kritik ihres Spieles in „Le Figaro“ vom 16. Jan. 1838, die Théophile Gautier zum Urheber hatte; es heisst da: „Nullement ambitieuse de l'effet, n'affichant aucune prétention „au mot“, madame Dorval l'atteint sûrement; toutes ses témérités d'esprit son heureuses . . . Quelle âme, quelle tristesse élégiaque empreinte dans ce regard doux et voilé! Le propre de l'esprit de madame Dorval, c'est une gaieté franche et de bon aloi, naive et jeune comme la chanson de l'oiseau qui court les épis, obligeante et vous mettant toute de suite à l'aise qui que vous soyez.“

[5]) Man vgl. u. a. den Brief Hugos an Mme Emile de Girardin vom 7. März 1841 (Corr. II. p. 39).

das Stück mit unglaublichem Erfolge einundsiebzigmal zur Aufführung.[1]) Von der an jedem Abende wechselnden Menge wurden dem verbannten Dichter Weihrauchopfer enthusiastischer Verehrung dargebracht, wie sie wenigen dramatischen Dichtern zu teil geworden sind. Der bekannte französische Advokat und Politiker Adolphe Crémieux († 1880) berichtete damals an den auf Guernesey weilenden Victor Hugo: „Cette jeunesse de 1867 a montré la noble et généreuse ardeur de notre jeunesse de 1830.“[2]) — Nach der Veröffentlichung des satirischen Gedichtes „Mentana“ (cfr. „Actes et Paroles“ II. p. 407) gegen Napoleon III. erfolgte ein sofortiges Verbot der weiteren Vorstellungen „Hernanis“ (November 1867).

Nach zehn Jahren begann man eine neue Serie von Vorstellungen vom 21. November 1877 ab, und zwar wurde das Stück über hundertmal gespielt. Der Darstellerin der Doña Sol, der gefeierten Sarah Bernhardt, schrieb Hugo damals: „Vous avez été grande et charmante; vous m'avez ému, moi le vieux combattant, et à un certain moment — j'ai pleuré. Cette larme que vous avez faite couler est à vous; je la mets à vos pieds.“[3]) Drei Jahre später fand das fünfzigjährige Jubiläum des Stückes statt.[4]) Die gekrönte Büste Victor Hugos, welche ehedem sein

---

[1]) Die Gesamteinnahme betrug 366 625 francs 50 ct. wie Biré, V. H. ap. 1852 p. 202 angiebt.

[2]) cfr. Autographes. Collection Adolphe Crémieux. Hetzel. P. 1885. — Die Rolle der Doña Sol spielte mit vollendeter Anmut Frl. Favart, deren eigentlicher Name Pierrette Ignace Pingaud war. Sie ist geboren zu Beaume am 16. Febr. 1833 und lebt seit 1854 als Teilhaberin am Théâtre-Français zu Paris; cfr. Larousse: „Grand Dict. universel.“ — Über ihr Spiel vergleiche man Th. Gautier: Hist du Rom. p. 124.

[3]) cfr. Barbou p. 423, sowie R. d. d. M. vom 1. Dez. 1877. Art. von Garnier.

[4]) Emile Augier hielt eine glänzende Rede bei dem H. zu Ehren gegebenen Festmahle.

Freund, der Bildhauer David d'Angers, gemeisselt hatte, befand sich auf der Bühne. Noch lebend trat der gefeierte Dichter in die glorreiche Schar der Dichterfürsten.[1])

Seit jener Stunde schwand „Hernani" nicht mehr vom Repertoire der Comédie française. Zur Zeit (1898) liegt die Titelrolle in der Hand des gewandten Schauspielers Mounet-Sully, der sie schon 1877 inne hatte, während die Rolle der Doña Sol von Fräulein Wanda de Boncza mit meisterhaftem Ausdrucke gespielt wird.

Das an lyrischen Momenten reiche Drama Hugos bot den Komponisten willkommene Ausbeute. Schon am 25. November 1834 spielte die italienische Truppe zu Paris in der Salle Louvois eine von Gabussi komponierte Oper „Ernani".[2]) Seine Nachfolger waren Giuseppe Verdi, dessen Komposition am 9. März 1844 im Venediger Fenice-Theater gegeben wurde,[3]) und Mazzucato, der seine musikalische Schöpfung im gleichen Jahre zu Genua spielen liess. Endlich fand sich unter den nachgelassenen Werken Bellinis die Partitur zu einer Oper „Hernani".[4])

Schneller als die Komponisten bemächtigten sich die Satiriker des Stückes. Im Témoin lesen wir gar: „Un théâtre alla jusqu'à parodier une pièce qui n'était pas représentée."[5]) Jedenfalls gab man vom 12. März 1830

---

[1]) Nach Schulz (p. 10) ist „Hern." bis zum 26. Febr. 1880 im ganzen 341mal gespielt worden.

[2]) cfr. Larousse: Grand Dict. univ. unter „Opéra Italien" p. 1373.

[3]) cfr. Biré, V. H. ap. 1830. II. p. 10. Die Oper Verdis hat sich bis heute auf der Bühne gehalten.

[4]) cfr. R. d'A. dr. 1886. IV. Band.

[5]) H. rac. II. p. 273. — Barbou (p. 131) berichtet, dass ein „Klassiker" unbefugter Weise den Repetitionen des Dramas beigewohnt habe und so das Material zu einer Parodie erhielt, die auf dem Vaudevilletheater zur Aufführung gelangt sei. Wahrscheinlich liegt hier eine Verwechselung mit der vierten, oben genannten Parodie vor.

ab auf dem Theater der Porte-Saint-Martin eine von Dupeuty, Caramouche und Courcy verfasste Travestie: „Nini, ou le danger des Castilles, amphigouri romantique en cinq tableaux et en vers.“ In diesem Stücke hiess Doña Sol: Mlle Parasol; Ruy Gomez: M. Dégommé; Charles Quint: Arlequin-Pathos.[1]) Eine weitere Parodie war auf dem Théâtre de la Gaîté vom 16. März 1830 ab zu sehen, mit dem Titel: „Oh! qu' Nenni, ou le Mirliton fatal“, deren Verfasser neben dem obengenannten Caramouche ein gewisser Brazier war. Vom 23. desselben Monats folgte das Théâtre des Variétés mit einer neuen Verhöhnung unter Beibehaltung des Titels „Hernani“. Sodann wurde eine sehr bissige Satire des Stückes auf dem Vaudevilletheater am gleichen Tage gegeben: „Harnali, ou la contrainte par cor“, deren Verfasser sich Auguste de Lauzanne nannte. In derselben trug Doña Sol den Namen: Mlle Quasifol, Don Carlos hiess Charlot; Hernani: Harnali und Gomez de Silva: Dégommé Comilva.[2]) Endlich erwähnt der Bibliograph Asselineau noch eine Parodie des Dramas, die den Titel trug: „Fanfan le troubadour à la représentation d'Hernani.“[3]) Dieselbe erschien ebenfalls 1830 zu Paris.

Die grosse Anzahl der Travestien und Opern zeigt zur Genüge, welchen Eindruck das Drama Hugos auf die Zeitgenossen des Dichters machte. Jedermann begriff, dass eine neue Litteraturepoche anbrach und dass man vergebens gegen die feurige Jugend ankämpfe.

Wie in den beiden vorhergehenden Dramen hat auch in diesem Hugo sein Augenmerk weniger auf eine geschichtlich getreue Charakteristik der einzelnen Personen

---

[1]) cfr. Biré, V. H. av. 1830 p. 501. — Nach Soubies (R. d'A. dr. 1886. IV. p. 233) war der Verfasser dieser Parodie Duvert, der auch die Satire „Marionette“ (vgl. oben p. 62) schrieb.

[2]) cfr. Biré, V. H. av. 1830 p. 502.

[3]) Bibl. rom. P. 1874.

gerichtet,[1]) als vielmehr auf die exakte Wiedergabe der Lokalfarbe. Wo anders konnte sich auch das Trio eines Königs, eines Herzogs und eines Banditen, die sich um dieselbe Edeldame stritten, glaubhafter Weise finden, wenn nicht in jenem Lande, wo der ritterliche Sinn in einer ganzen Nation so rühmlich hervortrat, in Spanien?

Allerdings sind wir hinsichtlich der Charakteristik Hernanis in gewisser Verlegenheit. Es ist nämlich einigermassen schwierig, denselben für einen Banditen zu halten![2])

---

[1]) So weiss die Geschichte nichts von einer ausschweifenden Jugend des späteren deutschen Kaisers Karls V. — Die F. Q. R. (vol. VI. 1830 p. 470) bemerkte: „The character of Charles the Vth, as exhibited in this drama revolts against all our recollections of the past, and all our conceptions of the probable . . . But the character seems not less objectionable in general truth and consistency, than in historical fidelity“ etc.; cfr. pag. 105 f. unten. Unbegreiflicher Weise hält Nebout (p. 306) den Don Carlos H.s für eine historisch richtig gezeichnete Person. Mit zu grosser Weitherzigkeit meint er: „Si l'amour doit céder, c'est que l'amour des princes n'est qu'un amour léger, qu'une galanterie, qu'une succession de caprices impérieux“; und weiter schreibt er (p. 307): „Cette conception ne porte aucun préjudice au Charles-Quint de l'histoire.“ Letzteres dürfte noch zu erwägen sein! — Früher (p. 217) hatte Nebout über Don Carlos folgendermassen geurteilt: „Il manque absolument de grandeur d'âme et de délicatesse d'amour.“ [!] Es mag noch bemerkt werden, dass Don Carlos in Frankfurt zum Kaiser erwählt wurde und in Barcelona die Nachricht von seiner Erwählung empfing. — Freytag (p. 233) stellt eine Reihe von Motiven zusammen, die füglich bei einer dramatischen Bearbeitung des Lebens Kaiser Karls V. verwendet werden könnten.

[2]) Hernani ist etwa ein Bandit wie Karl Moor in Schillers „Räubern“. Es scheint überhaupt, als ob V. H. eifrig die Schriften des deutschen Dramatikers — wenigstens in der Übersetzung, da er notorisch die deutsche Sprache nicht verstand — gelesen habe. Es hat nicht an solchen gefehlt, die H. des öfteren eines an Schiller begangenen Plagiats bezichtigt haben; cfr. Parigot p. 92 und p. 137 ff. Schulz (p. 10) hält den Fra Diavolo für das Prototyp Hernanis.

Don Carlos nennt ihn einen „cavalier sans barbe et sans moustache“ (p. 12). Der achtzehnjährige Jüngling, welcher dermassen in Doña Sol verliebt ist, dass er nicht einmal den strömenden Regen bemerkt (p. 16), gleicht eher einem Schwärmer Didier, als einem Banditenführer. Gleich jenem nennt er sich elend und verlassen und verwünscht sein Los.[1]) In seinem Liebesgeplauder mit Doña Sol lässt er letztere kaum zu Worte kommen; er hat ihr unerträglich viel mitzuteilen. Wenn seine Liebe wirklich so glühend wäre, würde er nicht die kostbaren Minuten während der Abwesenheit des Ruy Gomez mit endlosen Schilderungen seines angeblichen Banditentums verbringen[2]), sondern etwa einen Plan zur Entführung der Geliebten ersonnen haben. — Wir verstehen es, dass Don Carlos sich vor diesem Schwätzer nicht fürchtet. Übel ist es freilich, dass Hernani sich durchaus nicht seinen prahlerischen Reden entsprechend (cfr. I, 4) gegenüber dem Rivalen und Erbfeinde verhält. Gleich anderen Helden des Dichters hat Hernani geschworen, seinen Gegner zu ermorden; ungefährdet aber entkommt dieser den Händen des eingeschüchterten Jünglings.[3]) Es scheint, als ob Hernani in der Nähe der Geliebten Klugheit, Männlichkeit, Scharfblick, und Thatkraft, kurz alle Eigenschaften, die einem Räuberanführer von nöten sind, verliere.[4])

---

[1]) Sehr gut zeichnet Nebout (p. 254) den Seelenzustand Hernanis mit den Worten: „Il a âme malade à force de désespérer du bonheur, et presque sans le vouloir, malgré lui, il trouve comme une âpre volonté à souffrir, sans se laisser arrêter par la crainte de faire souffrir.“ In mancher Hinsicht gleicht Hernani Goethes Werther oder Schillers Ritter von Toggenburg. Als Schicksalsheld umarmt er mit Leidenschaft den Tod, nachdem er sich überwunden sieht.

[2]) Man vgl. auch im III. Akt die 4. Scene.

[3]) Geradezu lächerlich ist sein Ausruf: „Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles!“ (p. 13); denn im allgemeinen pflegen sich Könige nicht zu verstecken!

[4]) cfr. „Hern.“ p. 58—63.

Erst als Hernani mit Ruy Gomez den Pfad der Rache beschreitet, scheint eine männliche Gesinnung in sein Herz zu kommen; es gereicht ihm zur Ehre, dass er alle Schuld auf sich nimmt und Doña Sol als „rein“ hinstellt. Seinem phantastischen Charakter entspricht es, dass er sein Leben ohne Überlegung in die Hand des Ruy Gomez giebt (III, 7). Ebenso schnell, wie sich Hernanis Wut entflammt, verschwindet sie wieder, und nachdem Doña Sol sein Eigen geworden ist, ruft der „ruhmlose Hirtenknabe“, wie er sich selbst passend nennt, aus:

„Oh! ma haine s'en va!“

Er kann jetzt der unangefochtene „Sklave“ seiner angebeteten Braut werden, der er nebst Titel und Reichtümern seine Hirtenliebe entgegenbringt. Sogar die Erinnerung an sein früheres Leben ist dem Jünglinge zuwider, was abermals beweist, dass er sich nie als „Banditen“, das heisst als einen entschlossenen, beherzten und verwegenen Mann gefühlt hat. Er erklärt seiner jungen Gattin:

„Qu'on nous laisse tous deux, et le reste est passé,
Je n'ai rien vu, rien dit, rien fait; je recommence,
J'efface tout; j'oublie. Ou sagesse ou démence,
Je vous ai, je vous aime et vous êtes mon bien!“

In diesen Versen liegt in der That die Quintessenz seines Charakters, der ebensoweit von menschlicher Wahrheit wie von staunenswerter Übermenschlichkeit entfernt ist: „Il pense et sent en ténor!“ [1])

Wenn wir dennoch beim Tode Hernanis erschüttert sind, so rührt dieses Gefühl weniger von einem Interesse an der Person des „Banditen“, als vielmehr von dem natürlichen Mitleide mit dem an der Schwelle des Paradieses sterbenden Jünglinge her, auf den der Abglanz einer zärtlich liebenden Jungfrau fällt. Es ist nicht die Lebensverachtung eines stolzen Kastiliers, die Hernani in

---

[1]) Lacour in N. R. April 1887, p. 761; vgl. auch Nebout p. 155.

den Tod treibt, sondern die dramatisch wertlose Annahme von der Verbindlichkeit eines wahnwitzigen Eidschwures.[1])

Wirklich ergreifend tritt die kastilische Ehre in dem Charakter der bezaubernden, kühnbeherzten, stolzen und hingebenden Doña Sol hervor, bei deren Zeichnung dem Dichter die Verse vorgeschwebt haben mögen:

„Il est des filles à Grénade,
Il en est à Séville aussi
Qui pour la moindre sérénade
A l'amour demandent merci;
Il en est que d'abord embrassent
Le soir les hardis cavaliers,
Quelquefois les brigands surpassent
En audace les cavaliers."[2])

Doña Sol ist die Verkörperung der Liebe mit ihrer furchtlosen Entschlossenheit und ungeteilten Hingabe. Zwar beugt sie sich äusserlich dem Machtgebote des Königs, welcher ihr den alternden Ruy Gomez zum Gatten bestimmt; heimlich aber erwartet sie in Sehnsucht den Erkorenen ihres Herzens, dem sie liebevolle Vorwürfe ob seines langen Fortbleibens macht.

Gegenüber Hernanis aufbrausender Natur erscheint Doña Sol kühl und fast teilnahmslos, so dass wir leicht glauben könnten, die Besorgnis der Jungfrau, von ihrem Oheim und Verlobten überrascht zu werden, ersticke jede Liebesglut in ihrem Herzen. Doch dem ist nicht so: ihre Liebe ist zwar stolz und selbstbewusst, aber grenzenlos Ihre äussere Ruhe bildet nicht nur einen wohlthuenden Kontrast gegenüber der Reizbarkeit Hernanis, sondern deutet auch die Tiefe und Innigkeit ihrer Neigung an.

---

[1]) Mit Recht kann man mit Godefroy (XIX[e] s. I. p. 274) ausrufen und fragen: „Etrange point d'honneur! Et doña Sol ne méritait-elle pas plutôt d'être écoutée quand elle adjurait Hernani par le serment qu'il venait de lui faire?!"

[2]) cfr. Ballade XIII aus dem Jahre 1828 mit dem Titel: „La légende de la Nonne".

In der That fürchtet Doña Sol weder Verbannung noch Tod, weder Hunger noch Kälte, weder Feinde noch wildes Getier, sondern überall hin ist sie bereit, dem Geliebten zu folgen. In mädchenhafter Scheu ist sie besorgt, Hernani möge ihre Kühnheit und Entschlossenheit unweiblich finden, darum sagt sie:

„Hernani, n'allez pas sur mon audace étrange
Me blâmer. Êtes-vous mon démon ou mon ange,
Je ne sais, mais je suis votre esclave."

Ganz ist sie sein Eigen, und sie selbst fordert den Schwankenden auf, sie zu entführen; denn sie schaudert in dem Gedanken an ihre bevorstehende Vermählung mit Ruy Gomez. Die Natur Doña Sols ist zu aufrichtig und ehrlich, als dass sie ihm Liebe vorheucheln könnte; vielmehr soll Ruy Gomez nie ihren Leib berühren: sie ist entschlossen, lieber sich selbst zu töten, und dieser finstere Vorsatz findet noch neue Nahrung in der Freude ihres Oheims über den angeblichen Tod des flüchtigen Hernani. Unerschrocken gesteht sie dem sie in den Armen des Banditen Überraschenden ihre unentwegte Liebe zu Hernani, wobei sie edelmütig alle Schuld an der Verletzung des Gastrechtes durch denselben sich zuschreibt. Doña Sol hat es demnach mit Recht für ihrer unwürdig gefunden, als Gemahlin des Ruy Gomez den Verbannten zum Liebhaber zu haben, obwohl sie auf diese Weise ihn und sich vor dem Verderben bewahrt haben würde. Ihre sittliche Grösse bringt sie uns menschlich nahe, und infolgedessen erweckt ihr tragisches Schicksal unsere innigste Anteilnahme.

Vielleicht hätte der Dichter im Herzen seiner Heldin das Gefühl einer wehmütigen Trauer über die Täuschung des biederen Ruy Gomez hervortreten lassen müssen; doch ist immerhin ihre Abhängigkeit und schuldige Dankbarkeit gegenüber ihrem Oheim keine unbeschränkte, und gerade hinsichtlich ihrer Vermählung mit ihm ist der auf ihren

Willen ausgeübte Zwang so hart, dass er möglicherweise alle Regungen der Dankbarkeit in ihrem Herzen zurückdrängen konnte. Zudem geht die Handlungsweise der Doña Sol durchaus nicht aus einem unedlen Hassgefühle gegen Ruy Gomez hervor, sondern stellt sich eher als eine Art Notwehr hin. Sie zeigt ja auch mit dem Unglücklichen, der von Don Carlos schmählich beleidigt wird, ein tiefes Mitleid. Empört ruft sie dem Tyrannen zu:

„Roi don Carlos, vous êtes un mauvais roi! . . .
Altesse, tu n'as pas le cœur d'un Espagnol!"

Ihr Abscheu vor dem Lüstling, den ihre schwarzen Augen, welche „zwei Spiegeln, zwei Strahlen, zwei Leuchten" gleichen, gefesselt haben, ist so gross, dass Doña Sol sich hilfesuchend an den als Gatten verschmähten Ruy Gomez wendet. Die Anerbieten des leichtfertigen Königs weist sie mit stolzer Entschiedenheit zurück; würdevoll entgegnet sie auf sein Drängen:

„Mon vieux père a pour vous versé son sang à flots:
Moi, je suis fille noble, et de ce sang jalouse,
Trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse!"

Als der König ihr zuruft:

„Eh! bien, partagez donc et mon trône et mon nom,
Venez, vous serez reine, impératrice",

erwidert Doña Sol mit fester Stimme, den Lügenplan durchschauend:

„J'aime mieux avec lui, mon Hernani, mon roi,
Vivre errante en dehors du monde et de la loi,
Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année,
Partageant jour à jour sa pauvre destinée,
Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreur
Que d'être impératrice avec un empereur!"

Da Don Carlos ihr König ist, so versucht sie, ihn durch Bitten zu bewegen, von ihr abzulassen, wobei sie ihn auf die Hofdamen hinweist, die seinen Wünschen zur Verfügung ständen. Diese zwar weltkundige, aber un-

weibliche Sprache lässt sich nur mit dem Hinweis auf die furchtbare Erregtheit Doña Sols entschuldigen.[1])

Bei des Königs spottenden Worten bäumt sich der Stolz in der Flehenden auf, und sie enthüllt die glühende Energie ihres kastilischen Charakters, während sie dem sie Umschlingenden den Dolch entreisst und damit ihren jungfräulichen Leib schützt; denn die unbedingte Hingabe an Hernani hat nicht ihre Seele gebeugt: wenn jemand ihre Liebe anzutasten wagt, erhebt sich „die Sklavin des Banditen“ hoheitsvoll, während die Röte der Entrüstung ihre Wangen färbt.

Mit Hernani will sie leben und sterben; darum fleht sie den König an, der sich Hernanis bemächtigt hat:

„Sire, ayez la pitié de nous tuer ensemble!
Majesté, je me traîne à vos sacrés genoux!
Je l'aime! Il est à moi; comme l'empire est à vous!“

So besteht das einzige Trachten der edlen Jungfrau darin, ihrem Geliebten mit der glühendsten Liebe, deren ihr Herz fähig ist, anzugehören: „Pour elle l'époux est un maître!“[2])

An der Schwelle des irdischen Glückes stehend, wird Doña Sol beklommen; eine mädchenhafte Zaghaftigkeit befällt sie, wodurch ihre Anmut noch erhöht wird: „Chaste temps d'arrêt de la vierge au seuil de la chambre où l'amant l'entraîne, douce résistance de la pudeur, disant: *Tout à l'heure,* au désir.“[3]) Im Übermasse ihres wonnigen Glückes wünscht Doña Sol zu sterben; denn: „Le bonheur est chose grave, il veut des cœurs de bronze, et lentement s'y grave!“

---

[1]) Wenn Rapp (Jahrb. II. p. 577) meint, es sei „wenig spanisch gewesen, dass Doña Sol die Anträge Karls zurückweist“, so verkennt er völlig den Charakter der Heldin des Hugoschen Dramas.

[2]) Saint-Victor, p. 35. — Dort heisst es ferner: „Il y a de l'esclavage dans sa soummission absolue à celui qu'elle aime. On reconnaît la femme d'un pays où il y a eu des harems.“

[3]) Saint-Victor, p. 41.

Vor ihrem schauerlichen Tode lässt sie der Dichter noch einmal die unermessliche Glut ihrer Liebe offenbaren. Wie einstens vor dem lüsternen Könige streift Doña Sol vor dem rachedurstigen Ruy Gomez jede weibliche Zurückhaltung ab; gleich einer Löwin verteidigt sie ihr Eigen gegen ihren Oheim:

„Savez-vous ce que c'est que Doña Sol? Longtemps,
Par pitié pour votre âge et pour vos soixante ans,
J'ai fait la fille douce, innocente et timide,
Mais voyez-vous cet œil de pleurs de rage humide?“

Wenn der Weinenden diese hastig hervorgestossenen Worte bedacht wären, müssten wir an dem Edelsinne der Doña Sol irre werden und sie für eine Heuchlerin halten; wie wenig aber dies berechtigt wäre, erkennen wir daran, dass Doña Sol sofort ihrem Oheim zu Füssen stürzt und ihn um Verzeihung für ihre unweiblichen Worte bittet:

„Pardonnez! Nous autres Espagnoles . . . .
Notre douleur s'emporte à de vives paroles!“

Durch diese demütige Unterwerfung ist die wohlthuende Harmonie im Charakter der Heldin des Dramas wieder hergestellt.

Nachdem sie mutig das Gift getrunken hat, fühlt sie sich glücklich, in den Armen ihres heissgeliebten Gatten ihre Seele aushauchen zu können. Strahlenden Blickes lispelt sie die letzten Worte:

„Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Morts, non pas. Nous dormons. Nous nous aimons,
Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noce“ . . .

Besonders im letzten Akte tritt uns Doña Sol im hellsten Glanze entgegen. Ihre Seelenstärke gegenüber den Schrecken des Todes ist ebenso bewunderungswürdig als ihre treue Liebe zu Hernani.

Mir ist es unverständlich, wie Léopold Lacour in einem Aufsatze über „Hernani“ lakonisch schreiben konnte: „Aucune étude sur l'âme de doña Sol. Elle aime, et

voilà tout!“[1]) Vielleicht hat es weniger der Dichter, als der Kritiker an dem „Seelenstudium“ der Doña Sol fehlen lassen! — In der That! Doña Sol schwärmt nicht wie Hernani, sondern handelt gleich einer zweiten Ximene.[2]) Sie birgt eine flammende Leidenschaft unter der stillen Harmlosigkeit eines Kindes und tritt vom ersten Momente an selbstbewusst auf. Ihre Liebe ist aufrichtig, innig, stark, hingebend und rein: „Elle met sa gloire à s'absorber dans celui qu'elle a, volontairement et pour toujours, choisi; elle se prosterne et s'anéantit devant lui, comme en présence d'un dieu.“[3]) Jedenfalls ist Doña Sol nicht sentimental und weichlich, wie ihr seltsamer Verehrer. Man könnte sie eine zweite Marion heissen, wenn der Abstand zwischen der üppigen Kurtisane und der keuschen Jungfrau nicht allzugross wäre.

Bemerken wir noch, dass zwar eine starke Antithese zwischen der „fille de race“ und dem „Banditen“ besteht; aber dass dieser Kontrast — besonders in Spanien — nicht unmöglich ist. Ausserdem darf man nicht übersehen, dass Hernani mehr ein Geächteter, ein Abenteurer, als ein Bandit ist, eine Bezeichnung, die ihm im Grunde nicht gebührt, wie wir oben gezeigt haben. Alfred Nettement bemerkt sehr treffend: „Ce n'est pas le crime que doña Sol aime en lui: elle cède aux séductions du malheur, unies à celles du courage, et à cet attrait de la grandeur mystérieuse, toujours si puissante sur l'imagination des

---

[1]) N. R., April 1887, p. 764. — Niese (p. 22) meint ebenso: „Von Doña Sol ist nicht viel zu sagen.“ — Man kann höchstens einräumen, dass der Dichter die Heldin des Dramas im ersten Akte zu wenig neben Hernani hervortreten lässt.

[2]) Schmeding (p. 37) weist darauf hin, dass Doña Mencia in Calderons: „Medico di su honra“ eine ähnliche Rolle spielt wie Doña Sol. — Einzelne Züge in H.s Heldin erinnern übrigens auch an Shakespeares Julia.

[3]) Saint-Victor, p. 35.

femmes." [1]) Übrigens hatte bekanntlich in Spanien das Gewerbe eines Freibeuters nichts Entehrendes an sich. [2])

Wir können also unser Urteil über die vom Dichter gegebene Charakteristik der Doña Sol dahin zusammenfassen, dass es ihm gelungen ist, nicht nur eine sympathische, sondern auch eine menschlich wahre Gestalt in der Heldin seines Stückes zu schaffen. Doña Sol ist die einzige Figur im Drama, die wirklich Interesse erregt, weil sie ein psychologisches Ganzes bildet: „If any character in the drama has any pretention to consistency, it must be that of Doña Sol; and here something like unity has been preserved." [3])

Über die Kammerfrau der Doña Sol, die Josefa Duarte, ist wenig zu sagen. Sie gehört in die Reihe alter Kupplerinnen, wie sie sich in mehreren Dramen Victor Hugos finden. Gleich ihren Gefährtinnen ist sie furchtsam, schwatzhaft und habgierig. Einen besonderen Zug indessen trägt sie an sich: sie ist schnippisch und unverschämt; so duzt sie ohne weiteres den plötzlich erscheinenden Don Carlos. Ebenso schnell wie des letzteren barsche Worte sie zur Ruhe gebracht haben, machen seine Goldstücke sie wieder gesprächig. Höchst naiv meint sie, den energischen Kavalier anstarrend: „Vous êtes donc le diable?" — Im Grunde ist sie allerdings sehr zufrieden, diesen degenbewehrten Höllenfürsten in ihrer Nähe zu haben; denn sie hat eine unglaubliche Angst vor Dieben. Übrigens ist es ihr sehr gleichgültig, ob Don Carlos mit heiler Haut aus dem Verstecke wieder hervorkommt:

„Bah! L'autre va venir — la chose le regarde!"

---

[1]) Hist. de la litt. franç. sous la Restauration II. p. 428.

[2]) Der genannte Lacour erhitzt sich mit Unrecht darüber, dass H. so weitgehende Effekte aus dem bezeichneten Kontraste gezogen habe; denn, einmal die Antithese als möglich zugegeben, sind auch die vom Dichter aus ihr entnommenen Wirkungen denkbar und damit berechtigt.

[3]) F. Q. R. Band VI. 1830, p. 472.

Ihr fällt die Aufgabe zu, die unvermutete Rückkehr des Schlossherrn anzukündigen, wobei sie in ihrer Gewissensnot, den Rosenkranz ergreifend, Gebete vor sich hinmurmelt.

Da Doña Josefa nur zeitweilig (im ersten Akte allein) auftritt, hatte der Dichter keine Veranlassung noch Gelegenheit, ihre Charakteristik zu vertiefen und konnte sich daher auf die immerhin annehmbare Skizze einer alten, geizigen Kupplerin beschränken, hinsichtlich welcher Nebout gut bemerkt: „Nous trouvons que la duègne est une duègne peut-être un peu trop vraie; nous pensons que doña Sol a là une complice bien peu honnête; mais après tout cette duègne trahit don Ruy, elle peut trahir doña Sol.“ [1])

Von der Gestalt des Ungeheuers, welches die Liebenden so grausam trennt, möchten wir uns mit Entsetzen abwenden; doch da erinnern wir uns jener prächtigen Scene, in der Ruy Gomez als echter spanischer Grande auftritt; wo er dem zornentflammten Herrscher wohl sein Gut, sein Leben, ja selbst die heissgeliebte Braut hinopfert, nicht aber den Gast, der so schwer seine Ehre gekränkt hat. [2]) Es ist unmöglich, dem ehrwürdigen Greise eine Sympathie zu versagen, die noch durch seine edlen Worte an Hernani und Don Carlos erhöht wird.

Nach dem furchtbaren Schlage, der dem Ruy Gomez sein einziges irdisches Glück entreisst, verstehen wir es,

---

[1]) Nebout, p. 107. — Die Persönlichkeit der Kammerfrau sollte ohne Zweifel das Groteske im Drama vertreten, aber „ce personnage qui ne reparaît plus, ne peut faire grande tache sur le drame.“ (cfr. Nebout, ibidem.)

[2]) Souriau (p. 12) meint hinsichtlich der Gemäldescene: „La scène des portraits d'„Hern.“ n'est peut-être qu'un souvenir de la galérie du palais Masserano (à Madrid).“ (cfr. H. rac. I. p. 139.) Souriau legt nach meiner Ansicht zu viel Gewicht auf die „Erinnerungen Hugos“ an seinen Aufenthalt in Spanien als neunjähriger Knabe.

dass der Rachegeist seinen Verstand umdunkelt und dass er, einem Wahnsinnigen gleich, seinem finsteren Triebe folgt: „La fatalité s'accomplit!“ (p. 169). Gegen den, der seine Braut besitzt, richtet sich seine masslose Wut; kaum ist Doña Sol die Gattin Hernanis geworden, so fällt dieser den Rachegelüsten des geistig umnachteten Mannes zum Opfer. — In Erinnerung aber an den bewiesenen Seelenadel können wir der Gestalt des Ruy Gomez, der zum „Gespenste“ geworden ist, unser Bedauern und Mitleid nicht entziehen.[1])

Weniger geraten ist die Charakteristik des Don Carlos; es fehlt ihr die innere Einheit. Seine plötzliche Verwandlung zum Ideal eines Fürsten ist durchaus unwahrscheinlich. Durch die Erkenntnis, dass Karl der Grosse das nachahmenswerte Vorbild eines Herrschers ist, wird nicht eine ausschweifende, tolle Vergangenheit ohne weiteres abgethan. Don Carlos fällt sozusagen von einem Extrem in das andere. Furchtbar ist der Racheschwur, den er gegen den Banditen und die Verschwörer geschleudert hat, und — da überschüttet er sie (ähnlich wie Cromwell) mit den Beweisen einer masslosen Huld. Dem Herrscher, der noch wenige Tage zuvor nur an verliebte Abenteuer dachte und der seinen treuesten Unterthanen (Ruy Gomez, cfr. I. 3 und III. 6) hinterging und verhöhnte, — dem liegen plötzlich das Glück seiner Untergebenen und die Wohlfahrt seiner Länder am Herzen. Er

---

[1]) Wenn Niese (p. 22) und andere den Charakter des Ruy Gomez deswegen für verzeichnet halten, weil Ruy im Anfange „zu edelherzig“ gewesen sei, so lassen sie ausser acht, dass Ruy Gomez im zweiten Teile des Dramas als ein Wahnsinniger zu betrachten ist. Will man letzteres nicht zugeben, so muss man freilich den Charakter desselben für verzeichnet halten. Es sei noch bemerkt, dass Parigot (p. 140) erklärt, Ruy Gomez sei ein Typus, der den Werken von Casimir de la Vigne entnommen sei, und zwar seinen Dramen „Ecole des Vieillards“ (hsg. am 6. Dez. 1823) und „Marino Falieri“ (hsg. am 30. Mai 1829).

spricht zu sich, nicht ohne Bedauern an die zügellose Freiheit seiner Jugendjahre zurückdenkend:

> „Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas!
> C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne!"

Gleich Don Carlos selbst geraten auch wir ins Schwanken; denn wir wissen nicht recht, ob wir den frivolen König verachten oder den edlen Kaiser hochschätzen sollen! [1])

Neben der in diesem Drama weniger als in den beiden vorausgehenden Stücken gelungenen Charakterzeichnung, deren Angelpunkte häufig die Antithese und die Vorliebe des Dichters für das Extreme sind, finden sich in der Ausführung eine Anzahl technischer Fehler und Unebenheiten.[2])

Die Exposition ist bei weitem nicht so geschickt durchgeführt wie in „Marion de Lorme". So ist es seltsam, dass Ruy Gomez glaubt, Don Carlos und Hernani hätten ihm im Schlafzimmer (!) seiner Nichte den Tod des Kaisers Maximilian mitteilen wollen. — Das voraufgegangene Verbergen des Königs in einem Schranke ermangelt nicht einer unfreiwilligen Komik. Der Dichter vergisst übrigens

---

[1]) Seltsam berührt meines Erachtens das Urteil Nieses (p. 21): „Dieser Charakter ist also durchaus richtig gezeichnet und jedenfalls der sympathischste aus dem ganzen Stück." Mir kommt es einigermassen so vor, als ob Niese um jeden Preis dieses, seiner Ansicht nach „beste Stück" Hugos hätte retten wollen. — Sehr richtig bemerkt die F. Q. R. Band VI. 1830, p. 470: „If the light and frivolous adventurer could graduate into the ambitious and cautious politician, at least the steps would be obvious, and the reasons of the change satisfactory and palpable. But in the Charles of Victor Hugo, these inconsistent qualities are made to exist at the same moment; the monarch who is risking his life in a midnight love adventure, is at the same time pursuing his ambitious designs upon the empire."

[2]) Nettement (II. p. 439) sagt prägnant bezüglich „Hern.s": „Il [Hugo] force les caractères et les situations; il exagère les effets de scène, de style, de prosodie."

gänzlich, uns zu sagen, woher die Kenntnis Karls von den geheimen Gängen des Schlosses stamme. War es nicht natürlicher, dass der König durch den Haupteingang kam, während dem Vertrauten Hernani die Geheimthür reserviert blieb? — Hernanis Grossmut dem Herrscher gegenüber ist ebenso unverständlich, wie des letzteren rachsüchtige Erwiderung (p. 55). — Überflüssig ist die von Ruy Gomez angeordnete Schliessung der Burgthore; denn nichts lässt die Ankunft des Don Carlos vermuten;[1]) wurde eine solche aber vorausgesehen, so musste man alles meiden, was den Argwohn des Königs erregen konnte. — Im vierten Akte setzt uns die Zusammenkunft der Verschwörer im Grabgewölbe Karls des Grossen in Erstaunen; denn es ist doch kein Ort, wo man, ohne Aufsehen zu erregen, sich in grösserer Anzahl versammeln kann, so vorzüglich auch die düstere Gruft zu den finsteren Plänen der Verschwörer passen mochte. Ihr Gebet vor der Beratung des Blutplanes ist geradezu widerwärtig! (IV, 3).

Die wenigen prächtigen Abschnitte des Dramas werden noch durch endlose Tiraden, die sie umweben, verunstaltet: diese langatmigen Ergüsse sind von der Bühne aus geradezu unerträglich! Das gilt nicht nur von dem Monologe Karls (IV, 2), sondern auch von der Ahnenscene (III, 3), obwohl in ihr eine dramatische Wirkung sich glänzend kundgiebt. Das Stück ist nach allem weit mehr eine lyrische, stellenweise überspannte Dichtung[2]) als ein „Drama“: es erregt

---

[1]) Die Scene, in der Don Carlos die Auslieferung Hernanis fordert, soll nach Parigot (p. 140) dem Drama Mérimées: „Inès Mendo ou le triomphe du prejugé“ entstammen.

[2]) Ein Bewunderer H.s hält „Hern.“ für die beste seiner dramatischen Schöpfungen: „dans laquelle l'amour s'élève au lyrisme le plus pur.“ (cfr. Renouvier, p. 198.) — Ähnlich schreibt Niese, p. 14: „Dies Drama ist unserem Dichter am besten gelungen; er hat den Grundgedanken von Anfang bis zu Ende durchgeführt und zwar auch in einer Weise, die wir zumeist billigen müssen.“ — Rapp

bei weitem nicht das gleiche Interesse wie „Marion de Lorme“ und fesselt den Leser nicht so beständig wie „Cromwell“.

Erst im fünften Akte, im Wechselgesange der Liebenden, sprudelt die Quelle wahrer, inniger Gefühle so bezaubernd schön und reichlich, dass wir unmerklich die Schwächen der vorhergehenden Akte vergessen und den Mut verlieren, das Drama zu verwerfen; der fünfte Akt ist ein Meisterwerk Hugos, die Perle des ganzen „Dramas“. Hier war der Dichter in seinem Elemente; die Liebeslyrik erreicht ihren Höhepunkt. Das Duett der Jungvermählten ist durchwoben vom Schimmer des Mondes, von der Wonne träumerischer Gedanken und Gefühle. Sie berauschen sich gleichsam an der Frische und Einsamkeit, an der Schwermut und Süsse der unergründlichen Nacht: „La nature à demi veille amoureusement“ (V, 3). So entschädigt dieser letzte Akt den Zuschauer und Leser für viele Mängel der voraufgehenden Scenen; er birgt in sich, um mit den Worten eines feinsinnigen Beurteilers zu reden: „un mélange ineffable de tendresse et d'angoisse, d'agonie et de volupté.“ [1])

(Jahrb. II, p. 577) findet es fast unbegreiflich, wie der Dichter des „Cromw.“ „ein solches Stück ausführen konnte, das wie der Traum einer heissen Sommernacht nur die halbe Vernunft mit aufwachen lässt“. Goethe erklärte „Hernani“ geradezu für ein absurdes Stück. Hierzu meint Rossel (p. 448): „Eh! quoi; Goethe est un vieillard. Il ne se souvient pas de ce qu'il a été. L'auteur de „Werther“ n'a plus d'indulgence pour le glorieux péché de jeunesse.“ Sarrazin (Hauptvertr. des mod. Dr. p. 21) hält die dem Stücke „zu Grunde liegende Idee“ für „krankhaft“, während Niese (p. 19) dieses Drama für das bestgelungene Stück Hugos hält, obwohl ihm der Hauptheld selbst als ein Phrasenmensch gilt (p. 20). Nebout (p. 270) vermisst im Drama eine einheitliche Idee und eine psychologische Vertiefung. — Das Urteil Sainte-Beuves sehe man in „Chron. par.“ April 1843.

[1]) cfr. Saint-Victor, p. 41.

Was uns dieses Werk Hugos wertvoll macht, ist der Umstand, dass wir in „Hernani" die rückhaltslose Aussprache eines entschiedenen, selbständigen und bedeutenden Geistes haben, was stets von psychologischer Bedeutung ist. Der durch eine Anzahl Hugoscher Dramen sich fortleitende Gedanke von dem Kampfe der Ausnahme gegen die Regel, des Einzelwesens gegen die Gesellschaft findet sich auch in „Hernani", indes in gemässigter Verwendung und unter billiger Würdigung der realen Dinge dieser Welt.[1])

---

[1]) Ich kann es mir nicht versagen, hier die schönen Schlussworte der englischen Kritik über „Hern." (F. Q. R. 1830, p. 472) wiederzugeben; es heisst da: „In fine we cannot better compare M. Hugo's drama than to one of those gothic castles, amidst which he has placed his scenes; it is vast and striking from the magnitude of its outline, varied from the accumulation of materials it contains, powerful from the wild strenghth which has been employed, or rather wasted in its construction; but like it, incoherent in its plan, and mixed in its architexture; with pillars where it is impossible to trace any connexion between the capital and the base, shapeless chambers, where meaness sits side by side with magnificence and dark and winding passages, which terminate after all in a prospect of a dread wall or an empty court yard."

Verte!

In den weiteren Kapiteln des vorliegenden Werkes werden erörtert:

Kapitel IV. **„Le Roi s'amuse".**

Kapitel V. **„Lucrèce Borgia".**

Kapitel VI. **„Marie Tudor".**

Kapitel VII. **„Angelo, tyran de Padoue".**

Kapitel VIII. **„Ruy Blas".**

Kapitel IX. **„Les Burgraves".**

Kapitel X. **„Torquemada".**

Das Werk schliesst mit einer umfangreichen **„Schlussbetrachtung"** ab.

Der Verfasser.

